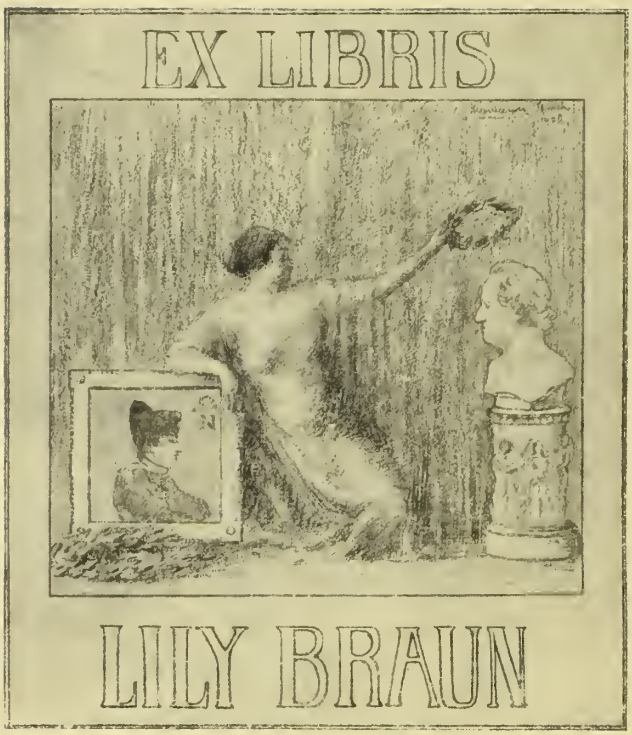
Moderne Illustratoren

von Hermann Esswein

IV: Eugen Kirchner

Eugen Kirchner.

R. Piper & Co. München und Leipzig


EX LIBRIS
LILY BRAUN

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/eugenkirchner00essw

Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

IV: Eugen Kirchner

Wilhelm Busch

dem Meister der deutschen Illustration

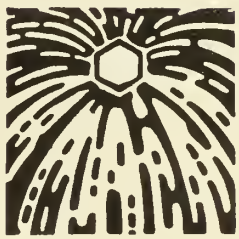
in größter Verehrung

Eugen Virchner.

Eugen Kirchner

von

Hermann Esswein



München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

Gleichzeitig sind erschienen:

Thomas Theodor Heine,
Hans Baluschek,
Henri de Toulouse-Lautrec.

Die weiteren Hefte behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Heften soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein vollständiges und einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Heftes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.

Auch an dieser Stelle sagen die Verleger den Herren Braun & Schneider ihren verbindlichsten Dank für die Überlassung einiger Originale von Eugen Kirchner. So wurde es möglich, dieselben hier meist in größerem Maßstab zu reproducieren, als dies seinerzeit in den „Fliegenden Blättern“ geschah.

„Fass' Moritzche an, geht vor und rechnet ein Bißchen zusammen ...“ (Zeichnung für die „Flieg. Blätter“)

Eugen Kirchner.

Sollte irgend ein Leser dieser Hefte, allen meinen Einleitungsworten und ihren zahlreichen Kautelen zum Trotz, doch irgend ein System, ein Schema der Betrachtung oder auch nur des Geschmackes erwartet haben?

Mir wird, wie ich die vierte dieser Monographien beginne, wirklich etwas ängstlich zu Mute. Ich fange an, mich zu erinnern, daß wir in Deutschland leben und hier nur mit zwei einander sehr entgegengesetzten Formen geistiger Äußerung vertraut sind: Mit einer schweren, wissenschaftlichen, welche nur zu oft den Dingen, die sie betrachtet, zunächst einmal die lebendige Wurzel abgräbt und dann in Erörterungen über die Frage eintritt, ob die Beschreibung des so gewonnenen Präparates nun mit dem Zählen der Staubgefäße oder mit der Betrachtung der Blätter zu beginnen habe. Dann eine feuilletonistische. – Sie lebt innerhalb der Bezirke, welche ihr von dem Geschmacke der Gruppen abgesteckt werden, an die sich ihre Äußerungen wenden, nur vom Wort. Sie hat dessen mystische Natur gut begriffen, und ist sie nur von jenem gemütlich warmen Flämmchen getragen, welches nicht ausreicht, die erstaunliche Gesetzmäßigkeit kristallinischer Bildungen zu erzeugen, nun, so wird sie eben, einer Wucherung gleich, Zelle an Zelle reihen, damit neben den Vergißmeinnichtchen am Teiche unserer Belletristik auch der nötige Froschlaich nicht fehle. —

Man entschuldige dieses herbe Bild. Es soll mich als Charakteristiker moderner Illustratoren gegen den Verdacht einer literarischen Methode schützen, die, auf den „Hauch Gottes in allem“ hin sündigend, die heterogensten und ungleichwertigsten Erscheinungen des Kunstlebens mit den Fäden ihres

Lobes aneinanderknüpft. Die Gefahr dieses Verdachtes liegt ja nahe: Heine, Baluschek, Toulouse Lautrec, — Eugen Kirchner! „Simplicissimus", Paris, modernstes, äußerstes Berlin und — München-Dachau, „Fliegende Blätter".

Nun, wir lieben, was uns gleich ist. Wir lieben den Parteimann und können uns kaum eine Form von geistigem Menschen denken, der nicht auf jenes „entweder-oder!" eingeschworen ist, durch das sich der Mann von Charakter im Alltagsleben dokumentiert. Der „Moderne" zumal ist bei uns nicht echt, wenn er nicht „unentwegt" ist. Er hat uns deutlich Rede und Antwort zu stehen, oder wir haben nichts mit ihm zu tun. Nach der Farbe der Mützen und Bänder unterscheiden wir die einzelnen studentischen Korporationen und nach der Farbe der Achselklappen die Armeekorps und die Regimenter. Moderne Illustratoren müssen also durch klar aufgedeckte Gemeinsamkeit (Uniformität) ihrer Ideen und Bestrebungen zusammengeschlossen und von den anderen, den „Unmodernen" abgehoben werden. Anderenfalls bleibt uns dies ominöse Wort „modern", das bereits soviel Unheil angerichtet hat, ja schließlich doch undurchleuchtet, und fährt fort, uns wie eine Drohung, wie ein Brandbrief zu beunruhigen.

Aber kann denn, fragen wir uns da, ein Wort beunruhigen? — Kann ein armes leeres Wort zum Popanz einer geistigen Ära werden? Besteht unser Publikum in der Tat aus Kindern, aus Unmündigen? — Oder erschrickt und stutzt man doch nur vor den Worten, die einen starken, eigenen Duft haben, welcher die Kraft, die Seele verrät, aus der sie geboren sind? — Daß Kräfte wirken und sich des Wortes bedienen, ist nichts Neues, und alt ist die Erkenntnis, daß das Wort als hohle, leere Schale in sich zusammenklappt, sobald die belebende Seelenkraft es verlassen, um sich ein neues Heim zu gründen, eine neue Schale, ein neues Wort zu beziehen.

Ich schlage daher vor, — wandern wir heute einmal aus, aus dem Worte „modern", lassen wir es liegen, ein leeres, armes Schneckenhäuschen an der ungeheuren Heerstraße, die der Sonne der Erkenntnis entgegenführt. Vor diesem „Modern", vor dem Geiste, der dies Wort aus der Seele Tüchtiger heraus belebt hat, hat die Gesellschaft gezittert. Sie hat ihre Söhne von dieser Kraft gegen sich selbst empört gesehen. Sie sah Dolche gegen ihre Lebenszentren gerichtet und sah dies Wort wie einen Graal durch die finstere, leere Halle ihrer Geistigkeit getragen werden.

Heute aber lesen wir dies selbe Wort auf zu vielen — Geschäftspapieren, bemalten und bedruckten, als daß es uns noch allzu heilig sein könnte. Was älteren Kämpfern eine Fahne war, der sie mit Todesmut folgten, wurde allgemach zum Abwischlumpen. Sehen wir darum zu, wie wir uns ohne Idol, nur mit dem nackten Schwerte durchschlagen mögen. Befragen wir die Einzelheiten und die Kontraste, um dem Ganzen der Zeit, um ihrer großen, noch undeutlichen Harmonie näher zu kommen. Gehen wir in jedes Haus. Haben wir im Palaste nicht gerade den König und im minderglänzenden Haus nicht eben den Bettler erwartet, so finden wir in beiden Menschen. Aber laßt uns bei unserem ganzen Wege nur die Freude am Gehen, am Suchen, am Lichte haben, das uns von allen Dingen zufällt, und nicht die Freude am kommenden Wirtshaus, wo man uns zum Lohne für die Erzählung unserer Erlebnisse — Freibier spendet.

Laßt uns „moderne" und „unmoderne", gesunde und kranke, arische und semitische, verheiratete und ledige Künstler hier betrachten. Laßt uns auf jedes Schema, ja sogar auf das eigensinnigste, das unseres persönlichen Geschmackes, verzichten! —

Wie? — Auf welche Weise? — Auf eine solche, die zeigt, daß wir uns das leisten können.

Ich muß Eugen Kirchner zunächst von den Künstlern zu unterscheiden versuchen, die ihm in dieser Reihe von Veröffentlichungen vorangegangen sind. Man wird wohl auch, schon wenn man die hier gebotenen Proben seines Schaffens flüchtig überblättert, einen sehr merkbaren Unterschied empfinden, der sich vielleicht fürs erste mit den Worten formulieren ließe: Kirchner ist nicht in dem Sinne „modern", wie die Vorangegangenen.

Um diesen Satz nun auf seine eventuelle Berechtigung hin prüfen zu können, ist es nötig, einen Rückblick zu veranstalten, um uns noch einmal ins Gedächtnis zu rufen, auf Grund welcher Eigenheiten denn die früher Behandelten ihre Sonderplätze in unserer bildend-künstlerischen Entwickelung beanspruchen durften.

Unsere Zeit, so sehr sie uns in anderen Beziehungen, plötzlich in fremdem Lande aufgewachten Schläfern gleich, vor ihren neuen Dingen ratlos stehen und staunen läßt, hat nicht zwischen dem Gestern und Heute alle Brücken abgebrochen und nicht in allen von uns die Erinnerungen vernichtet, welche die gewaltigen, allumfassenden Persönlichkeiten der Rennaissance oder des gotischen Flandern und ihr vielgestaltiges, in mannigfachsten Formen gleich kräftiges und persönliches Schaffen zum Gegenstande haben. Th. Th. Heine gehört sicher mit zu den Künstlern, welche die große Tradition des Malertumes in sich lebendig fühlen, als die unstillbare Sehnsucht nach einem extensiven, bunten, allen etwas vermittelnden Werke. Was er seinen Anlagen nach gerade in unserer Zeit werden mußte, trägt er schein-

bar mühelos als eine feine geistige Essenz in alle die verschiedenen Formen, die er seinem charakteristischen Bedürfnis nach Persönlichkeitsausdruck dienstbar macht. Ein Zusammentreffen glücklicher Verhältnisse hat ihm Gelegenheit gegeben, durch seine Arbeit für den „Simplicissimus", die viel mehr ist, als eine bloße Mitarbeiterschaft, mehr als die Leistung eines primus inter pares, für eine Art von satirischer Zeit- und Gesellschaftskritik ein Vorbild aufzustellen, das zu sehr in seiner persönlichen Eigenart begründet ist, um von irgend einem anderen auch nur annähernd erreicht zu werden. Und doch ist seine Stellungnahme zu den Zeiterscheinungen für Heine zwar ein integrierender Bestandteil seines künstlerischen Wesens, nicht aber ist dieses damit erschöpft oder umschrieben.

Hierin unterscheidet er sich von dem zweiten unserer Betrachtungsreihe, von Hans Baluschek.

Die Zeit, die Umwandlung selbst, die Entwickelung, wie er sie in seinen Berliner Milieus ständig vor Augen hat, ist das Problem, welches diesen Künstler völlig kaptiviert hat und dessen Verdeutlichung sein ständiges, zähes Ringen gilt. Nicht alle Formen erfüllt hier ein differenzierter, von leidenschaftlichem Mitteilungsbedürfnis ergriffener Geist, sondern die Ausdrucksformen treten nur insoweit in die umgestaltende, differenzierende Sphäre des Künstlers, als sie dazu dienen können, das, was er uns zu sagen hat, immer prägnanter, immer zwingender herauszutreiben, selbst auf die Gefahr der Monotonie hin. Baluschek besitzt nicht die glänzende, fruchtbare Phantasie Heines, die dieser in seinen Gemälden so auslebt, daß ihm dann die Arme herrlich frei sind, bald hier, bald dort hinzugreifen und stets aus dem Chaos der umgebenden Erscheinungen das Zeitcharakteristische herauszulangen, das, was uns mit unserer Zeit konfrontiert, in uns ihr gegenüber jene spezifisch moderne Stimmung auslöst, eine schwer zu definierende Stimmung, die unser Zwerchfell und unsere Tränendrüsen gleichmäßig in Anspruch nimmt.

Um in dieser Weise frei sein zu können, klebt Baluschek zu sehr an den Dingen, und daß seine Kunst dabei nicht verliert, sondern gerade daher ihre stärksten Wirkungen bezieht, beruht darauf, daß er mit der Energie eines Titanen diese spröden, fremden Dinge immer bis in ihr unergründliches steinernes Herz hinabzuspalten weiß, das dann von seinem Blute her wundersames Leben empfängt. Es ist oft, als sähen wir diese Vorstadt-Proletarier oder diese Eisenbahnen und Variétés durch die Augen eines mittelalterlich zerklüfteten Temperamentes, eines Mannes, der nichts weniger ist, als „moderner Mensch" im Sinne des Weisen, der die unklaren Wallungen seines Trieblebens gegen einen differenzierten Schönheitskult, gegen alexandrinische Feinheit des Geistes vertauscht hat. — „Moderner Mensch" in einem ganz anderen Sinne, der von dem zuletzt angedeuteten sehr weit abliegt, ist auch der Franzose Toulouse Lautrec. Er ist modern, nicht im Sinne jener neuen, gesteigerten Weisheit und inneren Kultur, die gegen unser gefährlich gesteigertes Leben nötig geworden, sondern wie dieses Leben in seinem Herzen, in der Großstadt, in Paris selbst. Seine abgründige Tiefe und seine Oberfläche, seine grinsende Blague vereint er zum Erschrecken restlos und völlig in seinen zauberhaften Formeln. Nichts an Lautrec ist Kunst im Sinne eines ethischen, von Widerstand und Würde gezügelten, ringenden Willens. Sein Wille tobt nackt und bacchantisch, sobald er sich an dem ihm adäquaten Milieu entzündet hat. Phantasie, Geist, Gemüt, Forschertrieb sehen wir ihn nie nacheinander den einzelnen Werken oder einzelnen Entwickelungsphasen seines Wesens zugute kommen lassen. Stets erscheinen sie in seinem Schaffen unter der Optik des Rausches, der Nervenerregung um jeden Preis, zu einem grell deutlichen, flammensprühenden Chaos geeint. Wäre dies „Modern" in der Tat und stets nur ein Wort, so hätte Toulouse Lautrecs Schaffen seinen Sinn wohl unzweideutig ausgesprochen und damit wäre das Problem gelöst, dem diese Schriften letztlich gelten. Aber auch er überträgt nur eine Kraft, auch er versetzt uns nur in namenlose Schwingungen, die allen nüchternen Erklärungsversuchen spotten.

In welcher Weise sich nun Eugen Kirchner von alledem unterscheidet, was wir hier annäherungsweise, bald deutlicher, bald dunkler, als modern, als unsere Ära kennzeichnend ansprechen konnten, was ihn andererseits wieder mit diesem Wesentlichen und Letzten der zeitgenössischen Kunstübung verbindet, das soll hier untersucht werden, und die Untersuchung soll in ihrer Gesamtheit das Bild eines Menschen ergeben, einer künstlerischen Person, die dann für sich selbst sprechen mag.

Die Züge, die unseren Zeichner mit der künstlerischen Zeitstimmung vereinen, die Punkte, an denen wir ihn bei einem typischen Streben, bei Tendenzen finden, die er mit anderen gemein hat, werden uns zunächst beschäftigen. Denn sie werden besonders dazu beitragen, einen Hintergrund zu schaffen, von welchen sich dann um so schärfer umrissen das Individuelle und Eigene seiner Erscheinung abheben mag.

Das Verhältnis des bildenden Künstlers zur Natur, zur gegebenen Wirklichkeit, ist auch hier wieder der Ausgangspunkt. Die Erneuerung, das Intimerwerden dieses Verhältnisses ist die Erscheinung, welche alle modernen Kräfte einander letzten Grundes verwandt sein läßt. Einzelnes über die Modifizierung des naturalistischen Bestrebens durch Phantasietätigkeit und stilbildende Subjektivität ergab sich bereits im Laufe der bisherigen Abhandlungen, und es ist hier

Landschaftstudie (Bleistiftzeichnung)

noch nicht der Ort, diese Frage als solche und losgelöst von ihren Beziehungen zu Speziellem, mit der Eigenart des Einzelnen Gegebenem zu behandeln. Auch hier handelt es sich zunächst nicht um das Verhältnis von Außenwirklichkeit und Innenwirklichkeit, von objektiver Anregung und subjektiver Umsetzung derselben im Künstler, sondern um dies Verhältnis und seine Phänomene, soweit sie im Schaffen eines einzelnen, besonderen Künstlers, am Schaffen Eugen Kirchners, in Erscheinung treten. Vom Ideale der Wirklichkeitsdarstellung geht er sicher aus. Ich verweise auf die Bleistiftstudie, die hier (Pag. 13) wiedergegeben ist. Versuchen wir, sie in ihrer Sonderart zu erfassen und horchen wir dann, was diese uns vermittelt. Ist es überhaupt erlaubt, auch nur möglich, angesichts dieser Arbeit von einer Sonderart zu reden? Ist hier auch nur das Geringste von persönlicher, subjektiver, zeichnerischer Auffassung zu verspüren, oder stehen wir hier einem absoluten Realismus gegenüber? – Diese Art zu zeichnen und zu sehen, ist uns nicht fremd. Wir kennen sie aus vielen Studienblättern der hervorragendsten Meister, wir werden an die ungeheure Sorgfalt, an den vorsichtigen und wissenschaftlichen Fleiß eines Menzel erinnert, der wohl der ausgeprägteste Vertreter jener liebevollstrengen Art ist, sich die Wirklichkeit zu unterwerfen.

Vor dieser Art von Arbeiten ist der Begriff „Zeichnen“ noch in seiner allerursprünglichsten Bedeutung zu verstehen. Hier tritt der Künstler und alles, was an ihm psychisch ist, völlig hinter das Bestreben zurück, ein möglichst objektives, getreues Bild des zu veranschaulichenden Gegenstandes oder Vorganges zu geben. „Veranschaulichen“ ist hier das einzig richtige Wort, denn um ein Darstellen, zu welchem ein persönlicher, und zum mindesten unwillkürlich kommentierender Darsteller gehört, handelt es sich hier nicht. Das Photogramm, der Kinematograph veranschaulichen. Sie haben damit eine Tätigkeit, eine Aufgabe übernommen, die vor der Herrschaft dieser Erfindungen eine Domäne des Künstlers war und nur von ihm gelöst werden konnte. Wo dieser heute noch, wie Eugen Kirchner in der erwähnten Studie, nur veranschaulicht, ist er nicht Künstler.

Bedeutet das nun ein Tadelsvotum? – Doch wohl nur für denjenigen, welcher der irrigen Auffassung lebt, als sei die Tätigkeit des Künstlers in jedem Augenblicke und einer jeden Aufgabe gegenüber auch eine künstlerische Tätigkeit. Dies ist, von Ausnahmen abgesehen, die sie bestätigen, keineswegs die Regel, und man hat, so scheint mir, noch lange nicht genug die Tatsache beachtet, daß jenes Ensemble psychischer Funktionen, die der Künstler ausübt, gerade nur als Ensemble künstlerische Tätigkeit bedeutet, im einzelnen jedoch nicht.

Gerade hier eröffnet sich ein Gesichtspunkt, von dem aus fruchtbare Ausblicke auf das Wesen der Kunst als solcher gewonnen werden können. Wir staunen sie heute nicht mehr als eine einheitliche, mystische Funktion an, so genau wir ja wissen, wieviel Dunkles, noch Unerforschtes sie umschließt. Wir haben heute die feste Zuversicht – und wir dürfen sie haben, daß das Wesen dieser kompliziertesten Äußerung des Menschengeistes sich immer mehr erhellen

Landschaftstudie (Bleistiftzeichnung)

werde, auch ohne systematische Erklärungsversuche, auch ohne den umständlichen und dabei so fragilen Apparat einer eigentlichen Ästhetik, einer Schönheitslehre.

Wir sind auf diesem Wege einer Kunsterklärung durch Zusammenfassen und Betrachten der einzelnen psychischen Phänomene, die erst in ihrer Gesamtheit den schöpferischen Prozeß ausmachen, den schöpferischen Menschen kennzeichnen, schon ein gut Stück vorgeschritten, sobald wir es uns nur recht deutlich gemacht haben, daß es sich hier nicht um eine, sondern um verschiedene Funktionen handelt, ja um einander ganz entgegengesetzte, die an und für sich durchaus nichts Künstlerisches zu haben brauchen. Auch unsere Lust zu Urteilen wird eine solche Erkenntnis nur wohltuend bescheidener stimmen, denn sie wird uns davon abhalten, eine Künstlerpersönlichkeit nach drei, vier ihrer Äußerungen bereits endgültig zu bewerten, sie mit irgend einem Schlagworte abzufertigen. Diese Erkenntnis könnte der Kritik, wenn diese im allgemeinen nur überhaupt mehr Fühlung zur Welt der Erkenntnisse hätte, vor allem ein Sporn dazu sein, immer nur aus dem Ganzen einer Erscheinung heraus eine Darstellung, eine persönlich durchempfundene Beschreibung derselben als Gesamterscheinung zu liefern. Da wäre es denn freilich vorbei mit jenen so rasch fertigen Kunsturteilen nach vaterländischen, nach „gesunden“ oder „krankhaften“, „modernen“ oder „unmodernen“ Gesichtspunkten. — Aber ich will nicht abschweifen! — Gilt es doch zunächst die Frage um Sinn und Bedeutung jenes schlicht realistischen, veranschaulichenden Zeichnens, als einer im Grunde nicht künstlerischen Tätigkeit, die gleichwohl dadurch interessant und zum Problem wird, daß sich so viele Künstler mit ihr beschäftigen, einige sogar restlos in ihr aufgehen und jenseits ihrer Ziele kaum ein weiteres Kunstziel zu erblicken vermögen.

Kein Zweifel, diese Art zu zeichnen ist außerordentlich sachlich. Wir müssen sie so nennen, wenn wir sie in Gegensatz zu jeder subjektiveren Handhabung des Stiftes setzen wollen. Ihre Sachlichkeit ist aber von einer ganz besonderen Art, die nichts mit jener zu tun hat, welche auch vom persönlicheren Zeichner angestrebt werden muß, wenn er sein innerstes künstlerisches Wesen mit dem Wesen der Dinge zu einem suggestiv wirkenden Eindruck verschmelzen will.

Es gibt eine Sachlichkeit, eine Konstruktivität der zeichnerischen Wiedergabe von Formen, die durchaus darstellerischer Natur ist, die eine Sensation des Künstlers am Beispiel der ihn sensationierenden Form oder Bewegung deutlich macht. Wir finden sie auf vielen Arbeiten der Japaner. Sie liegt der künstlerischen Methode eines Heine, eines Toulouse Lautrec zugrunde. Ihre Bedeutung ist stets die Verwertung konstruktiven Sinnes und konstruktiven Könnens im Dienste einer speziellen künstlerischen Absicht. Sie trägt dadurch ein scharf charakterisierendes, karikaturistisches Moment in sich. Sie isoliert und wählt aus der Gesamtheit der Eindrücke, die eine Form bietet, welche in Wirklichkeit ja niemals isoliert, sondern immer verbunden mit Lokalfarbe und Beleuchtung in mannigfachen Beziehungen

zu ihrem Milieu auftritt, das im einzelnen Falle Wesentliche aus und benutzt die Formeln der Dinge nicht anders als verschiedene Buchstaben, aus denen dann die künstlerische Handschrift entsteht. Tritt ein Künstler mit einer fertigen inneren Welt, ein Mann mit ganz bestimmten darstellerischen Absichten an die Dinge heran, so wird er als Konstrukteur, als Zeichner notwendig jenen Subjektivismus entfalten, der die Dinge nun darauf hin ansieht, inwieweit ihre Formen dem angeschauten Zwecke entsprechen. Vergewaltigt er sie dieser Idee zuliebe, so wird man sagen, er „stilisiere". Weiß er aber aus ihrer Mannigfaltigkeit mit kühnem Auge das zu erkennen und mit fester Hand zu umschreiben, was an ihnen, ohne gezwungene Auslegung, dem persönlichen Gesetze und Kunstwillen entspricht, so wird er Stil haben, seine künstlerische Handschrift schreiben.

Was die realistische Art zu zeichnen anlangt, von welcher hier die Rede ist, so wäre sie, wenn man im Bilde vom Handschriftlichen bleiben wollte als eine Kalligraphie zu bezeichnen. Wie diese mit Haar- und Grundstrichen den normalen Typus des Buchstabens gibt, so gibt jene Zeichnungsweise eine normale Veranschaulichung der Außenwelt. Nichts spricht hier mit den Dingen oder hinter ihnen hervor, ja die Dinge reden auch nicht selbst, sondern sie sind, sie erhalten ein zweites, rein zeichnerisches Dasein. Sie werden zu Zeichnungen, deren Schuld es nicht ist, daß sie der unruhigen und fragesüchtigen modernen Seele auf nichts antworten.

Die Bedeutung dieser Art von Arbeiten für den Kunstgenießer ist die, daß sie ihm ein ganz spezielles ästhetisches Wohlgefallen vermittelt, welches feiner, feierlicher und zum mindesten schmerzloser ist als dasjenige, welches von den großen, packend-konstruktiven Formeln ausgeht. Dies Wohlgefallen lebt sich in den Fleiß und in die Vorsicht der Hand ein, die vermittelst des Zeichenstiftes aus Konturen und Tonflächen die Formen aufbaut. Man erlebt so die angestrengte Sorgfalt, die Innigkeit des Sehens, mit der ein Auge ohne Liebe und ohne Haß, ohne verwirrende Verzückung und ohne erstarrende Ernüchterung nur sieht, ganz einfach, ganz intim diese seine natürliche Funktion ausübt. Wie wir auf der Straße einen schönen Gang, eine ausdrucksvolle Haltung oder Gebärde ästhetisch genießend erleben, so erleben wir hier weniger die unkünstlerische Zeichnung, und eher den auf uns als solchen künstlerisch wirkenden Prozeß des Zeichnens. Er wirkt so, weil er einfach, schlicht, menschlich ist. Er ist der Ausdruck einer Kunstfertigkeit, deren Anblick uns auch bei einem sinnvoll hantierenden Uhrmacher oder Chemiker ergötzt.

Für den Künstler selbst ist die Bedeutung dieser Art von Zeichnung eine rein handwerkliche. Nicht einmal die der Studie, sondern des Studierens, des Lernens. Dies Studieren, dies Lernen aber bedeutet wieder dem einen einen längeren, dem anderen einen kürzeren Weg zum Eigentlichen, zum Persönlichen. Es ist dabei eine seltene und äußerst problematische Erscheinung, daß es mancher, dessen innere Gesichte und künstlerische Absichten, höher, reicher sind als diejenigen aller seiner Zeitgenossen, gerade über dies ewige Lernen, dies ständige Ringen mit dem Stoff und den Ausdrucksmitteln nie hinaus bringt. Mensch und Künstler werden oft durch die „Technik", durch dies Ringen um den persönlichen Ausdruck so völlig voneinander abgedrängt, daß die Kluft, die sich zwischen ihnen auftut, auf den Beschauer geradezu beängstigend wirkt. Was hat z. B. Stauffer-Bern von sich, von seinem Innersten und Eigensten, in seine Arbeiten, in seine positive Leistung zu legen vermocht? Wer würde diesen Mann mit seinen Arbeiten zu identifizieren wagen, wer andererseits diese ganze Arbeit nur als den Notbehelf, als das unbezeichnende Ergebnis eines Ringens ansprechen wollen, welches seinen bezeichnenden Ausdruck nur in den Lebensschicksalen, in den brieflichen und persönlichen Äußerungen des Künstlers fand? Wenn wir von Mensch und Künstler, von Wollen und Können sprechen, reden wir unbewußt immer vom Schicksal, und wenn wir uns mit den Schwankungen und Nuancen dieses eigentümlichen Dualismus befassen, so handelt es sich dabei oft, ja stets um einen Widerstreit letzten Grundes physiologischer Reize. Was Eugen Kirchner anlangt, so werden wir im weiteren Verlaufe dieser Betrachtung sehen, daß ihm dies veranschaulichungssüchtige Haften an der schlichten Wirklichkeit keineswegs zum Verhängnis geworden ist. Dieser „Naturalismus" war seine Lehrzeit und die einzig mögliche, die für einen Künstler in Betracht kommen konnte, mit dem nicht von vornherein eine stark ausgeprägte, herrische Eigenart zur Welt gekommen war. Denn wo dies der Fall, dort kann von einer Lehrzeit im eigentlichen Sinne nie die Rede sein, dort herrscht der persönliche Zwang und Trieb, der seine Technik nach seiner Anschauung bildet und Elemente der Tradition, der historisch gegebenen Kunsterrungenschaften sich nur nachträglich assimiliert. Kirchner hat als Grundlage seines ganzen späteren Schaffens eine durchaus konventionelle, äußerst gründliche Schulung und erst jenseits derselben, von ihr sich hinweg entwickelnd, hat er seine persönliche Note gefunden und herausgearbeitet. Er verdankt dieser Schule im ganzen ebensoviel Gutes als Schlimmes. Bedeutete sie von vornherein eine Hemmung, die sicher im Wesen des Künstlers selbst geeignete Widerlager fand, in die sie sich einstemmen konnte, so ist sicher der Willensakt um so bewunderns-

werter, der Kirchner diese Hemmung, dieses Beengtsein durch das objektiv Gegebene noch in so reicher Weise technisch ausnutzen läßt. Aus der Not eines unpersönlichen Sehens und Empfindens, das vor jeder konstruktivistischen Waghalsigkeit zurückschreckt, sich mit eigensinnigem Fleiße und zäher Beharrlichkeit nur an das absolut Normale, völlig Kontrollierbare hält, gewinnt er die Tugend seiner zeichnerischen Sicherheit, die ihn dann auf seinen späteren Wegen zuverlässig begleitet. Eine kunstpädagogische Frage von größter Wichtigkeit tritt uns hier inter lineas entgegen. Es fragt sich nämlich, welche Methode des Zeichenunterrichts für den angehenden Künstler die geeignetste sei, wenn wir uns vor Augen halten, daß hier unter zwei pädagogischen Möglichkeiten die Wahl bleibt. Einmal kann von den völlig unindividuellen Veranschaulichungsübungen ausgegangen werden, denen als Ziel jene heute konventionelle Art von Zeichnung vorschwebt, wie wir ihr vor dem Einsetzen der modernen Bestrebungen allenthalben begegnen. Diese solide, rein handwerkliche Fundierung verlangt weniger einen künstlerisch hervorragenden Lehrer, als vielmehr einen Schüler, der es verstehen muß, sich der Hemmung gegenüber, die diese Methode seinem Temperamente vorlegt, in freier Beweglichkeit zu behaupten.

Bei der zweiten Methode, welche in Betracht kommt, hätte der Schüler umgekehrt gegen den künstlerischen Einfluß des Lehrers Hemmungen in Tätigkeit zu setzen, denn nichts führt leichter zum Untergang jeder Eigenart, als die unmodifiziert übernommene zeichnerische Subjektivität eines bestrickenden Meisters. Die Frage der künstlerischen Erziehung als solche ist natürlich viel zu umfassend, als daß sie hier eine Erörterung finden könnte, die über diese flüchtige Andeutung hinausführte.

Zur Charakteristik des Künstlers aber, dem diese Betrachtung gilt, wollen wir festhalten, daß er zu denjenigen gehört, welche das, was sie sind, einer schwierigen und langsamen Entwickelung verdanken. Bei Kirchner begann dieselbe im Konventionellen und wir werden sehen, wie weit sie ihn hiervon hinwegführte und zu welchen Werten.

Was er als Zeichner gelernt hat, fruktifiziert Kirchner sofort auf eine Weise, die ihn von den Bahnen seines ersten Lehrers, Paul Thumanns, weit abführt und ihn allmählich auf den Weg schiebt, den er dann später wandert. Kirchner hat seinen energischen Kampf um die Veranschaulichung der Dinge nicht geführt, um sie dann mit konventioneller Feierlichkeit als Kunstwerke vorzuführen, solange ihm ihre Wiedergabe nur Kunstfertigkeit bedeutete. Er stellt sein virtuoses Können nicht eilig in den Dienst einer posierenden Scheinkunst, sondern eines Strebens, welches als solches bereits durchaus modern ist, sich notwendig aus der Eigenart des modernen Geistes ergibt und im modernen Leben seine Anhaltspunkte findet. Hat es doch einen künstlerischen Trieb zur Grundlage, den frühere Epochen lange nicht in dieser Steigerung kannten, einen Trieb, der recht eigentlich der modern-illustrative genannt werden kann. Versuchen wir ihn zu charakterisieren: Er nimmt seinen Ausgang vom Ungenügen am Konventionellen, von der Unzufriedenheit mit einem Werke, dessen geistiger Gehalt bei aller technischer Vollendung nichts Neuwertiges bedeutet. Mit dem, was Kirchner handwerklich konnte, wäre es ihm, bevor er seinen eigenen Weg gefunden, wohl kaum schwer gewesen, jene längst ausgetretenen Pfade zu begehen, auf denen Darstellungen aus der Vergangenheit, gemütliche Genreszenen aus der Gegenwart und jene kleinen landschaftlichen Niedlichkeiten gefunden werden, die ja auch heute noch ihr dankbares Publikum haben. War Kirchner nun auch nicht mit einem grell-deutlichen Kunstwillen geboren, einer künstlerischen Mission, die den ganzen Menschen ausfüllt und ihn keinen Moment leer und ratlos, zweifelnd oder zaudernd läßt, so lag ihm doch andererseits auch nichts ferner, als jene behagliche Resignation, in der so viele bei technisch einwandfreien, ja interessanten, aber geistig völlig unzulänglichen Leistungen verharren. Das Negative des Triebes, den wir hier kennzeichnen wollen, besteht darin, daß er den Künstler freiwillig auf billige Wirkungen innerhalb des Hergebrachten verzichten läßt.

Nach der positiven Seite hin aber offenbart er sein eigentliches, sein triebhaftes Wesen am deutlichsten. Es ist, als bewirke er in dem mit technischem Können Übersättigten eine jähe Ausspannung. Der Künstler, der seine handwerkliche Vollkommenheit, unschlüssig, worauf er sie anwenden soll, fast wie eine unnütze Last empfindet, entschlägt sich für eine Zeit des Gedankens an seine Aufgabe als Darsteller. Reiner Veranschaulicher, novellistisch-genrehafter Erzähler mag er nicht sein und so sucht er denn, ohne Vorurteile und ohne Absichten, ein Flaneur, bei der bunten Fülle des lebendigen Geschehens Zerstreuung:

Die alten Ziele der Kunst sind gesunken, denn sie vermögen kein Herz mehr zu erwärmen, sie üben keinen Zwang mehr auf die Seele aus, daß sie ihnen folgen müßte, wie einem Ruf des Schicksals. Neue Ziele aber werden nicht mit jedem geboren, nicht in jedem Schaffenden drängt der Trieb bis an die letzte Grenze der Steigerung des Empfindens, das dann seinerseits alles durchdringt, alles in den Bannkreis einer Idee zieht, die so oft die Gewalt und die Gefahr einer fixen Idee hat. So finden wir denn Kirchner als harmlosen Wanderer in jenen harmlosen

Bezirken, die uns umgeben. Er betritt sie nicht mit dem empfindlichen Herzen und dem unerbittlichen Blick des Satirikers. Er hat sich mit den Erscheinungen seines Milieus nicht auseinanderzusetzen, sie als Werte, als Wesenheiten zu fassen und eine Kraftprobe seiner Subjektivität an ihnen zum Austrag zu bringen. Sein Künstlertum, sein Zeichnertum, der geheime lebendige Darstellungstrieb, der bei den früheren Veranschaulichungsübungen keine rechte Befriedigung finden konnte, überwiegt in ihm durchaus und zwar so stark, daß der Künstler, den er ausfüllt, an Welten gar nicht denkt, die vielleicht ein wenig abseits von jener ganz alltäglichen zu entdecken wären. Kirchner ist kein Sucher, kein Pfadfinder, sondern ein Arbeiter und ein rüstiger Fußgänger in seinem nicht gerade hochgebirgsmäßigen Terrain. Die Straße, der Salon, das Familienzimmer, die Sommerfrische bieten ihm zunächst Stoff genug. Und es begegnen ihm hier nicht die schwierigen, problematischen Existenzen, die in ihren Physiognomien und Gesten ein Stück Zeit, ein Stück Gefahr repräsentieren, sondern so recht eigentlich das „Publikum", der Mittelstand, jene breite bürgerliche Schicht, wie man sie an jedem Tag und zu jeder Stunde beobachten kann und in deren Art sich künstlerisch einzuleben, nicht allzuviel Nerven kostet.

Biergarten

(Bleistiftzeichnung)

Von dem Vielen und Vortrefflichen, das der Künstler von seinen Schlendergängen durch die Milieus, von denen hier die Rede war, nach Hause gebracht hat, kann hier leider nur wenig gezeigt werden. Das ist schade, denn wer Eugen Kirchner nur aus seinen größeren Arbeiten oder gar nur aus seiner Tätigkeit für die Münchener „Fliegenden Blätter" kennt, der ist nicht imstande, seine volle künstlerische Bedeutung zu bemessen. Zeichnungen wie die auf Seite 15 f. wiedergegebenen, darf man nicht leichthin als „Skizzen" hinnehmen, wozu sie ihrer Art nach auf den ersten Blick wohl verführen mögen. Man vergesse nicht, daß es sich mit dem hier Abgebildeten nur um geringe Proben aus einem weitläufigen Komplexe gleichartiger Schöpfungen handelt, mit welchen der Künstler bereits Bände gefüllt hat. Diese Bände, deren Durchsicht für den Schreiber dieser Zeilen ein künstlerischer Genuß war, wie er wahrlich nicht zu den häufigsten gehört, sind viel, viel mehr als Skizzenbücher, wenn man mit diesem Worte den hergebrachten Begriff flüchtig formulierter Eindrucksnotizen verbindet. Eher wäre es erlaubt, angesichts des Inhalts dieser Bände, von einem künstlerischen Tagebuch zu reden, also von einem Etwas, dessen Begriff und Wesen unserer heutigen Generation so fremd geworden ist, daß eine nähere Verdolmetschung nichts schaden kann. Die Dinge werden klar an ihren Kontrasten. Tagebuch und Tageszeitung sind kontrastäre Erscheinungen, die kontrastären Epochen und den ihnen adäquaten verschiedenen Menschentypen entsprechen: Sucht man dem Unterschiede, der hier angedeutet ist, auf den Grund zu kommen, so wird man bald merken, daß es sich auch hier nur um ein Problem der Zeitcharakteristik handelt. Unsere Ära der Tageszeitungen weiß nichts mehr von der Verinnerlichung jener vergangenen Zeit der Tagebücher. — Was heute gesucht wird, ist Ablenkung nach außen. Die zugespitzten und

Kaspar (Bleistiftzeichnung)

gespannten modernen Verhältnisse lassen es dem Menschen nicht mehr bei sich selber wohl sein und dankbar nimmt er aus den Händen seines zeichnerischen und literarischen Chroniqueurs die bunten Siebensachen mondainen Klatsches, plauderhafter Malice und bestenfalls jener flotten Zustandsschilderung, wie sie ja zur Zeit der ganze große Durchschnitt der französischen Illustratoren ausübt. Dem Zeitalter und den Menschen des Tagebuches wäre alles dies viel zu äußerlich, von viel zu geringem Belang gegenüber den Anforderungen des Innenlebens, der Seele gewesen, die damals noch stolz und spröde auf ihren Rechten dem Leben gegenüber bestand. Jene beschaulichen und geistig vornehmen Zeiten hätten gewiß, wäre ihnen etwa unsere Ära mit Hilfe eines prophetischen Projektionsapparates vorgeführt worden, die tragische und ernsthafte Seite unseres so gefährlich beschleunigten Lebens zu würdigen gewußt, aber der Sinn für seine schlimme und gottlob fast undefinierbare Seite wäre ihnen abgegangen, jener Sinn für das „Aktuelle", für die „Sensation" im üblen Sinne dieses Wortes.

Solchen Götzen dient Kirchner mit keinem Zuge seines Stiftes, so wenig er auch andererseits zu den Blutzeugen der Nöte unserer Übergangszeit gehört. Denn modern ist er nicht seinen Stoffen und nicht dem Wesen seiner Persönlichkeit, wohl aber seinem künstlerischen Charakter nach. Muß auf diese Unterscheidung ein helleres Licht fallen? Über das Verhältnis von Mensch und Künstler fehlt uns der Aufschluß, wie ihn ein klar erkennbares, in allen Fällen gleichmäßig wirkendes Gesetz bieten könnte. Persönliches Wesen und künstlerischen Charakter aber finden wir in zahlreichen Fällen völlig voneinander geschieden. Wiederum erinnere ich an Karl Stauffer-Bern, den Meister einer klassisch vollendeten technischen Sorgfalt und den Menschen voll turbulentester Modernität, ausschweifendster Phantasie und hartnäckigster Sentimentalität.

Kirchners künstlerischer Charakter ist modern, denn er ist entwickelungsmäßig. Er ist modern, weil er es eben wagt, im Gegensatz zu einem anders gearteten Wesenskerne seine Schöpfungen zu erkämpfen. Dieser Wesenskern der Kirchnerschen Persönlichkeit verweist aber ganz auf das Zeitalter und auf die Geistesrichtung, auf die nach meiner Absicht von dem Worte „Tagebuch" her ein starkes Schlaglicht fallen sollte. Stammt es vielleicht aus einem unbewußten Widerstreben, einem Dégoût gegen die künstlerische Pose, die uns das Wort „Skizze" so

sehr verdächtigt, daß wir zur Erläuterung der entsprechenden Tätigkeit bei Kirchner zu dem Gleichnis des Tagesbuches gegriffen haben? Oder ist hier doch mehr, als ein bloßes Gleichnis? Die Eigenart, die Kirchners Studien atmen, verdanken sie vor allem dem Umstande, daß sie ohne den Hintergedanken an irgend welche Wirkung entstanden sind. Auf diese Weise skizziert der zeichnerische Chroniqueur, der Journalist der Illustration niemals. Ihm ist die Wirkung alles, und zu seinen darstellerischen Mitteln tritt nur das hinzu, was, außer der allernotwendigsten Formel der Sache, den mit ihr beabsichtigten Effekt hervorzurufen geeignet ist.

Mir scheint das Vergleichswort zu Recht zu bestehen: Tagebücher wurden und werden unternommen, wo eine Persönlichkeit bei einem Bestreben begriffen ist, welches auf wenig Interesse vonseiten der Allgemeinheit hoffen kann, bei dem Streben nach Selbsterkenntnis. Darum sind Werke dieser Art intim, d. h. ihren feinsten Reizen nach nur denjenigen zugänglich, die ein gleich persönliches, gleich intimes Streben beseelt. Verständnislos aber muß ihnen jeder gegenüberstehen, der nichts anderes kennt, als einen dumpfen, hitzigen Willen nach Wirkung. Wir haben gesehen, daß Kirchner diejenige Wirkung, die er aus seiner, auf eine allgemeine konventionelle Kunstformel angewandten technischen Vollkommenheit hätte beziehen können als zu billig, zu unpersönlich verschmähte. Auf seinen Skizzenstreifzügen beginnt er nun sich selber zu suchen. Nicht mehr das zurechtgestellte Modell oder die ruhige Landschaft sucht er zu veranschaulichen, sondern es reizt ihn, die motorisch und physiognomisch interessanten, die typischen Momente der Menschenwelt auf ihre Darstellungsmöglichkeiten hin zu untersuchen. Ganz leise, ganz allmählich drängt dieser Gedanke den Künstler vorwärts, von der früheren, rein handwerklichen Übung seiner Kunst hinweg.

Das Prinzip des künstlerischen Fortschrittes sehen wir hier so deutlich am Werke, wie wir nur immer wünschen mögen, allein so deutlich wir sehen und so stark wir mitempfinden, wir sind nicht imstande, dies Prinzip als ein allgemeines Gesetz zu formulieren. Künstlerischer Fortschritt, künstlerische Entwickelung ist Fortschritt, Entwickelung des Individuums. Dies Einzelwesen aber, diese Einheit, — welche Mannigfaltigkeit umschließt sie, wie laufen alle ihre Strebungen und Tendenzen aus zahllosen, feinsten und untergründigsten Anregungen, aus Motiven zusammen, von denen nur wenige, die gröbsten und deutlichsten nur, ihre schwachen Spuren im Werk und im Wesen der Persönlichkeit hinterlassen.

Zu seiner hellen Verzweiflung ist der moderne Kunstbetrachter, sobald er mit einer Kardinalfrage, wie der oben gestreiften, zusammenstößt, auf nichts besseres angewiesen, als auf introspektive Psychologie, auf Einfühlungen aller Art, mit denen er nur dann graziös und selbstgefällig herumjongliert, wenn er zu beschränkt ist, um das Prekäre und Fragwürdige solchen Beginnens zu empfinden. Bei diesen Zeilen drängt sich mir ein bizarres Bild auf. Ich denke beständig an einen Grabredner, der vor dem Sarge ein Bild des Verewigten entrollt, bis ihm dieser von hinten gemütlich auf die Schulter klopft und das Wort ergreift, um den geehrten Herrn Vorredner in seinen etwas irrigen Ausführungen zu berichtigen.

In der Tat, nur der Künstler selbst kann von sich Richtiges aussagen. Aber er wird es immer in seiner Sprache tun, die sich der Laie erst verdolmetschen lassen muß, und in dieser letzteren Tätigkeit besteht vielleicht auch die ganze Aufgabe, die ganze Möglichkeit des Kunstbetrachters. Er muß seine dualistische Zerklüftung klug benutzen, muß den Künstler in sich aufbieten, der als solcher, ganz im allgemeinen mit dem Künstler in den künstlerisch tätigen Zeitgenossen typische Züge gemeinsam hat.

So kann auch hier zur Psychologie des künstlerischen Fortschrittes, richtiger, zur Erklärung der Persönlichkeitsbildung im Künstler nur auf allgemeine Erscheinungen des Nervenlebens hingewiesen werden, die vielleicht einiges erklären, wenn auch gewiß nicht das Letzte, Individuellste. Der geistige Organismus des Künstlers erlebt Perioden äußerster Kompliziertheit, denen dann unmittelbar solche einer fast schematischen Einfachheit bei aller Fülle folgen. Hier müßte auch die Psychologie der Offenbarungen einsetzen. Fallen uns Offenbarungen in den Schoß? Uns so wenig, wie den Propheten. Dem befreienden und befriedigenden Aufleuchten eines Gedankens, dem wir nachgingen, suchend, ohne gerade ihn zu meinen, gehen Streifzüge des Denkens, des inneren Schauens die Kreuz und die Quer voraus. Er kommt wie ein heimlicher Prätendent zum Throne. Er triumphiert auf Grund eines geheimnisvollen Staatsstreiches über zahllose Einwände, zahllose fremde, diametral entgegengesetzte Gedanken. Aus einer wilden Schlacht

taucht er als Sieger empor, den dann die Seele wie den Befreier aus einer unerträglichen Dumpfheit und Angst begrüßt.

Er ist immer einfach und stellt den kürzesten Weg zum Ziele dar. Innere Wirren des Gefühlslebens löst so jäh, fast erschreckend eine plötzliche, beseligende Ruhe. Sie mag eintreten, wenn sich die übermäßig angespannten Nerven die Ruhe erzwingen, die sie nötig haben. Nicht anders findet ja auch der Dichter, den seine Phantasie mit Tausenden von Bildern quälte, das einzig wahre, richtige, erfüllende, welches dann zugleich auch immer das suggestive ist, vielleicht aus keinem anderen Grunde, als weil es selber durch Autosuggestion zustande gekommen ist. So findet der Denker den Weg zur Lösung seines Problems, an welchem er im Vordenken vielleicht dutzend Male vorübergegangen. So findet auch der Maler, nachdem er lange verzweifelt mit den spröden Eindrücken der Dinge gerungen, diejenigen formalen und koloristischen Kombinationen, die ihm restlos genügen. – Ich weiß nicht, wieviel von diesen Andeutungen der Leser unmittelbar mitempfinden kann. Hat er an sich selbst eine gewisse Periodizität im Ablaufe des Nervenlebens beobachtet, so wird ihm wohl einleuchten, daß die günstigen, klaren, bei aller Steigerung der geistigen Funktionen ruhigen Stunden für das künstlerische Schaffen Geschlossenheit der Form, charakteristisches Erfassen dessen, was an den Dingen im Hinblick auf ihre Stellung zum Schaffenden wesentlich ist, bedeuten müssen.

In dieser Situation findet der Künstler mühelos die Formen und Farben, die er zum Ausdruck dessen braucht, was ihn bewegt. Der Flaneur, der abgespannt von einem anscheinend unfruchtbaren Ringen um die Bewältigung des Handwerklichen aufs Schauen auszog, erlebt mitten in dem Milieu, an das ihn vorher nur das technische Interesse geknüpft, Momente, wo auch das kleinste und allerkleinste Ding oder Ereignis vom Zauber einer fremdartigen und tiefen Bedeutung umflossen ist. Der vorher in einer Wirrnis von Träumen, Erwägungen und Grübeleien gesuchte Charakter der Dinge springt dann so jäh und plötzlich hervor, daß seine Wiedergabe gar nicht mehr zu verfehlen ist und selbst die Konturen des Unscheinbarsten, dessen, woran man noch die Stunde zuvor gleichgültig und versonnen vorübergegangen, umrändert auf einmal das purpurgoldene Licht der Schönheit. Für solche Stunden weihevoller Konzentration hat der Volksmund längst sein Wort, das unter spaßhaft banaler Hülle etwas birgt, wovon unleugbar der strenge und herbe Duft der Wahrheit ausgeht.

„Es geht – oder es bricht jemandem der Knopf auf." — Bei aller Naivetät hat diese Volksredensart, die ja auch in den Jargon der Ateliers übergegangen ist, den ernsthaften Wert einer psycho-physiologischen Ahnung von größter Bedeutung.

Eugen Kirchner ist in dem Stadium, bis zu dem wir ihm hier gefolgt sind, nicht mehr der konventionelle Abzeichner der Dinge, noch ihr naturalistischer Photograph. Er hat den psychologischen Hintergrund für sein Schaffen gefunden, und allenthalben beginnt derselbe nun durch das Technische hindurchzuleuchten. Ein Element kennzeichnet jetzt sein charakteristisch gewordenes Schaffen, welches nicht die Oberfläche, die allgemeine, chaotische Außenseite der Dinge ist, sondern ein integrierender Teil ihres Wesens, den die Affinität zu einem im Künstler wesentlich gewordenen psychischen Zuge gleichsam an die Oberfläche gerissen hat. Dieser Zug, diese persönliche Note Kirchners muß nun näher betrachtet werden, ehe wir weiter gehen und sehen können, wie sie sich in den verschiedenen Formen seines Schaffens dokumentiert, zunächst in seinen Skizzen, dann aber in den Illustrationen, die aus ihnen auf Grund einer weiteren, später zu behandelnden Umsetzung entstanden sind. Haben wir es hier mit Karikaturen zu tun? – Ist Eugen Kirchner Karikaturist? – Wir müssen zur Beantwortung dieser Frage wiederum weiter ausholen.

Zwischen dem Karikaturisten und der „Welt" pflegen alle Brücken abgebrochen, pflegt jeder selbst noch so vorsichtige, noch so gelegentliche Wechsel diplomatischer Noten eingestellt zu sein. Zwischen beiden gibt es nur ein schroffes „Du dort – hier ich!" Der Karikaturist wird in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ein Mann sein, den entweder seine Triebe und die Wunden, die ihm ihre Rückschläge brachten, vom Gewöhnlichen trennen, oder der sonst eine schwere Unbill des Lebens nicht vergessen kann, ohne gleichsam seiner Ehre etwas zu vergeben, und der mit zähem Stolze dort verharrt, wohin ihn seine

Kränkung verwiesen. Auf Grund dieses point d'honneur besitzt er immer starke moralische Akzente, ein gewisses Pathos, nicht der Moral, sondern eben seiner Moral, zu der seine Karikaturen stets entsprechende Beispiele liefern. Die ihm nicht genehmen Daseinsformen unterstreicht er in ihren lächerlichen, absurden und niedrigen Zügen mit einer Wollust der Deutlichkeit, die fast an Beschränktheit gemahnt, manchmal fast vermuten läßt, der Autor habe nicht den allerletzten Blick hinter die Kulissen des Daseins getan, jenen Blick, der nicht nur den Karikaturisten, sondern fast den Künstler als solchen unmöglich macht. Denn er zeigt die Charaktere in einem so klaren und kalten Lichte, daß ihre Armseligkeit und Niedrigkeit dem Lachen so wenig Lohn verspricht, wie der zornigen Träne und ihr gegenüber die konstatierende Tätigkeit des wissenschaftlich unpassionierten Seelenforschers schier die einzig angebrachte erscheint.

Der Humorist, den wir vom Karikaturist scharf trennen müssen, steht diesem Forschertume bereits sehr nahe. Was der Karikaturist, dieser enragierte, leidenschaftiche Künstler niemals fertig bringt, gelingt ihm, er ist Philosoph. Das Wort hat heute, besonders durch die Lebensarbeit Friedrich Nietzsches, auch in weiteren Kreisen eine Bedeutung gewonnen, die ihm ursprünglich als einer Bezeichnung für Freunde der Weisheit gar nicht zukommt. Es ist hier nicht der Ort, zu definieren, was der Philosoph sei; – für die Wissenschaft, für die einzelnen geistigen Jahrhunderte, fürs Weltganze, – der Sprachgebrauch und Volkssinn des Fremdwortes ist aber gewiß nicht der des Forschers nach den letzten Gründen und meint nicht den Erkenntnisarbeiter, wie ich das Fremdwort am liebsten übersetzt sehen möchte, sondern den Freund der Weisheit, den Adepten einer Lebensmethode, der still mit seinem Schatze inneren Genügens und mit ausreichenden, ihm spöttisch bewußten Erfahrungen gegenüber dem Treiben der Nichteingeweihten, den Strudel der Welt an sich vorüberziehen läßt. In diesem Sinne sind Humorist und Philosoph fast gleichbedeutend. – Der philosophische Künstler wird zu einer humoristischen Auffassung der Dinge neigen, und zum Künstlerhumoristen fehlt dann nur noch ein Schritt. Leben und Welt, rein ihrem Wesen nach erkannt, werden dadurch entwertet und der künstlerisch schöpferische Trieb erfährt von dieser Entwertung her seine ärgste Beirrung. Er wird wieder hergestellt, sobald zu der Erkenntnis des Wesens der Dinge die Erkenntnis ihrer Notwendigkeit hinzutritt. Sie ist die wichtigere, die erschütternde, die eigentlich ethische und damit für Kunst und Leben fruchtbare Erkenntnis. Sie ist es, welche die Individuen von jeher je nach ihrer Tiefe erschütterte und umwühlte, und ihnen die Dokumente schwerer, innerer Krisen abnötigte. Ihren Ausschlag im Gefühl kann diese Erkenntnis der Notwendigkeit und Unentrinnbarkeit allen Geschehens sowohl als eine bis zur Verzweiflung gehende Angst offenbaren, als auch als das befreite und befreiende Lachen des Humoristen.

Von jeher geschah keine Weltüberwindung, ohne daß sie zunächst den an ihr beteiligten Organismus auf das gefährlichste reduziert hätte. Immer aber erwacht der Humor dann, wenn nach diesem Kampfe mit den Dingen der im erstarkten Organismus wiedererstarkende Geist sich froh seiner neuerworbenen Herrschaft über die Dinge bewußt wird.

Von diesem Herrschergefühle und der Freude an ihm zeugt die reifste Schöpfung Kirchners, deren Betrachtung wir hier mitten in die Schilderung seines künstlerischen Werdeganges einschieben. Ein Gemälde, welches sich die „Sorglosen“ nennt. Über

einen Wiesenabhang, welcher zu irgend einer Höhe, von der aus man Gott weiß welche schönen Aussichten haben mag, emporführt, verstreut sich zwanglos eine Anzahl sinnloser und gefühlvoller Begebenheiten. Im Vordergrunde wird von zwei theaterhaft kostümierten Frauen mit Inbrunst ein Lied intoniert. Ein dicker Mann in

einem Gesellschaftsanzug, ein guter Mann, auf dessen Kugelkopf sich jedoch ein Damenhut verirrt hat, schaut beseligt mit herunterhängenden Armen dem Melodram zu. Bei einer Fahnenstange, die bis zum Bildrand emporsteigt, sitzt verdeckt bis auf „ihren“ Rock und „seine“ schöngestreiften Beinkleider, ein unbekanntes und geheimnisvolles Paar.

Gleich dahinter, auf einem hohen Dreifuß thronend, bläst ein ländlicher Jüngling die Schalmei seiner Sehnsucht, und um ein dickes Frauenzimmer, das wie ein Genius kostümiert ist, bemüht sich emsig der Friseur. Rechts daneben hüpft vor seinem schmunzelnden Hausdrachen, der unter freiem Himmel im Bett liegt, eine Art von bizarrem Schulmeister, und ein Miniatur-Salontiroler betrachtet erstaunt diesen sinnreichen Vorgang. Von ganz oben herab schreitet eine ätherische Dame, gefolgt von einem um so dickeren Herrn.

Was will man mehr? – Alles dies geschieht in einer seligen vollen Sonnenstunde, in der die Dinge und die Menschen ihre Schatten mit größter, fast befremdender Bestimmtheit auf den Rasen werfen.

Ich könnte mir nun Leute denken, die einer solchen Kunstschöpfung, gerade um ihrer konsequenten Sinnlosigkeit und Köstlichkeit willen, bitter zürnten, und ich stelle mir unter solchen Leuten ganz ähnliche Naturen vor, wie diejenigen waren, die uns auf der Schule bereits durch die Frage verblüfften, was sich denn wohl der Dichter bei der und jener Stelle „gedacht“ habe. Ich wußte auf diese Frage vor lauter Erstaunen niemals zu antworten, und hatte davon solche Ungelegenheiten, daß ich mich in dieser Beziehung gewaltig gebessert habe. Darum bin ich heute imstande, jedem Verknöcherungspatienten, der mich mit knarrender Stimme um Sinn und Bedeutung von Eugen Kirchners „Sorglosen“ angehen sollte, eine runde, reinliche Antwort zu geben. Es tut nichts zur Sache, daß ich für mein bescheiden Teil dieser Antwort entraten kann, um so bereitwilliger gebe ich sie her. Da ist sie:

Der Individualität, der Existenz Kirchners ist es ergangen, wie anderen Existenzen auch. Sie war, sie lebte und wirkte, und erst, als sie einmal ganz zufällig für einen Augenblick von dieser wichtigen Tätigkeit aufsah, gewahrte sie um sich her andere Antlitze, andere Gestalten und andre Existenzen. Die taten nun alle ganz fürchterlich wichtig. Jede einzelne rollte um sich selbst, etwa wie eine große Reklameweltkugel auf dem Dach eines Panoptikums und knarrte in den Scharnieren von ihrem „Sinn“. Das Knarren und Knattern der vielen Persönlichkeitsäußerungen um uns her hat uns wohl alle einmal in eine gewisse Bestürzung versetzt und uns zu dem vergeblichen Bemühen angespornt, aus dieser Kakophonie wohl gar unseren Sinn herauszuhören. Als Kirchner jenen Moment des Aufblickens von seiner Arbeit erlebte, von dem wir sprachen, da war das Geknarre unter den Malerexistenzen wieder einmal auf dem Höhepunkt. Das Licht, das Freilicht war entdeckt worden, und mit einer wilden Inbrunst huldigte man dem neuen Ideale der Naturwahrheit und der malerischen Analyse. Wie mancher, der es nicht vermochte, aus einem suchenden, besessenen Jüngling ein besitzender Mann zu werden, hat sich damals unheilbare psychische Verrenkungen zugezogen. Wie wenigen ist die malerische Entdeckung unseres Jahrhunderts das geworden, was sie unseren Künstlern für die fernere Zukunft allein sein kann: Ein neues künstlerisch-technisches Mittel zu gesteigertem und klarerem Ausdruck des Persönlichen.

Wo weilte nun Kirchner, und wie erging es ihm damals, als diese Bewegung umging wie ein brüllender Löwe und viele vernichtete, einigen aber auch jenen letzten Rest von Reife vermittelte, dessen sie noch bedurften? – War dies der Moment, wo er von seiner fleißigen Arbeit aufsah und erstaunte, und für einen Augenblick wohl gar vergaß, daß er ja hatte, was jene so heftig suchten und verkündeten? – Er mag auf die Kakophonie des impressionistischen Richtungsgeschreies gehorcht haben, so gut wie jeder Mensch von Gewissen, der nichts ungehört und ungeprüft an sich vorüberziehen läßt. Er mag erwogen haben, ob er sich in dem Gefechte, das um ihn her tobte, engagieren solle und mag sein Herz befragt

(Zeichnung für die Fliegenden Blätter)

haben, warum es schweige. Dann aber ist wohl die Offenbarung über ihn gekommen, daß sein Kampf um eine gewisse Synthese, welcher im Grunde ja auch das impressionistische Feldgeschrei gegolten hatte, auf einem anderen, auf seinem Schlachtfelde bereits mit einem glänzenden Siege geendet hatte. Und so gab er denn wohl im Vollgefühle seiner Eigenart und einer köstlichen Zufriedenheit mit ihr sein Plain-air-Stück, seinen Naturausschnitt. Nur nicht so harmlos, wie die Durchschnittsleute der Richtung! Lieber gab er die Harmlosen, die „Sorglosen“ selbst als einen vollsaftigen Ausschnitt aus seiner Natur und trug mit einer goldeswerten Ironie im Herzen und einem feierlichen Ernst auf dem Antlitz in die freie Luft hinaus, was er nur immer von seiner eigenen Welt gerade zur Hand hatte. Sogar einen Nachttopf und ein Pinscherl, welche Haustiere ich oben bei meiner Schilderung der Gestaltenfülle jenes Gemäldes unterschlug. Habe ich recht? Ist hier ein Stück bewußter oder unbewußter Ironie? — Oder hat nur eine tolle Laune den Pinsel ergriffen? — Wie dem auch sei, wir stehen hier vor einem Stücke Kunst, welches die ethische Mission der Befreiung der inneren Läuterung voll erfüllt, und die Stimmung, welche die putzige Sinnlosigkeit dieses Sinnbildes mit zwingender Gewalt suggeriert, ist nicht weniger wertvoll, als etwa die tiefe Erschütterung des Innersten, wie sie ein sinnvolles Stück ernstesten, tragischesten Lebens erweckt, wenn ein Künstler sein Interpret wird.

Die „Sorglosen“ sind, sie mögen zeitlich im Schaffen Kirchners eingelagert sein wie sie wollen, ein Gipfel dieses Schaffens, von dem aus sich alles andere klar und geordnet dem Blicke darbietet. Wir sehen hier Typen, zeichnerisch aufs glücklichste charakterisiert, im landschaftlichen Milieu mit feinstem malerischen Takt, mit einem, bei aller Naivität des künstlerischen Geistes, vollendeten technischen Raffinement verteilt, eine meisterhaft-einheitliche Kunstleistung, die unser wohlgefälliges Staunen wieder zu der Frage nach dem Werdegange des Künstlers zurückführt, der ihn zu einer solchen Höhe emporbrachte.

Wir haben Kirchner im Kampf mit den Dingen, als Zeichner beobachtet. Nichts anderes trug ihn hier als eine starke ursprüngliche Begabung, die von nichts voreingenommen war, von keinem prononcierten Glaubensbekenntnis, von keiner Idee, von keiner Mission. Wir nannten diese Art zu zeichnen, die wir an einer Abbildung veranschaulichten, konventionell und sprachen ihr nur eine indirekte künstlerische Wirkung zu, die Erregung eines ästhetischen Wohlgefallens an dem Fleiße und an der Sorgfalt der von Strich zu Strich gelenker und sicherer werdenden Hand. Eine bescheidene Wirkung, wenn man sie jetzt mit der vergleicht, welche das zuletzt besprochene Gemälde ausübt. Wir sahen dann weiter, wie das Ungenügen des Künstlers an seiner schwererrungenen technischen Fertigkeit ihn ins Leben hinausführte, ihn mit scharfem Blick für das Charakteristische, mit der Welt seiner Charaktere, seiner Typen konfrontierte, die alsbald die Blätter seines künstlerischen Tagebuches beleben. Die Betrachtung beider Tätigkeiten, der konventionell-zeichnerischen und der charakterisierend-zeichnenden, darstellenden, konnte uns aber noch nicht den ganzen Kirchner vermitteln, wie wir ihn aus dem psychischen Gesamtton seines Schaffens und aus der Betrachtung seiner „Sorglosen“ jetzt vielleicht ahnen.

Ein Mittelglied der Betrachtung fehlte uns, und wenn wir es nunmehr einschalten, und es zunächst ganz grob als Kirchners malerisches Element bezeichnen, so wird der Leser wissen, daß damit

Die Sorglosen (Gouache)

nichts Schlagworthaftes im Sinne des Richtungsimpressionismus gemeint ist. Wenn wir die Stellung dieses malerischen Elementes im Schaffen unseres Künstlers erörtern wollen, soweit sie im Rahmen dieser Betrachtung überhaupt zu erörtern ist, so müssen wir uns eben von vornherein vergegenwärtigen, daß es sich hier ja nicht um ein spezifisch-malerisches handelt, sondern um das Malertum einer ausgesprochenen Zeichnernatur, besten Falles einer spezifischen Schwarz-Weiß-Begabung. Nicht das mindeste findet sich bei Kirchner von jenem Impressionismus des unkontrollierten Temperamentes, jenem dichterischen, „dionysischen" Impressionismus, zu dem, als zu der Grundnote seiner Veranlagung so mancher Heutige mit Mühe, ja mit äußerster Anspannung die ergänzenden konstruktiven Qualitäten sich erwerben muß. Kirchners Kunst ist von vornherein die denkbar undualistischste und in diesem Sinne unmodernste. Jene aktuelle schmerzliche Kluft zwischen Zeichnung und Malerei kennt sie nicht, kannte sie nie.

Der Studienkopf, den wir an früherer Stelle zur Veranschaulichung heranzogen, kann auf dieses hin mit Nutzen noch einmal betrachtet werden. Die „zeichnerische" Tätigkeit, welcher er sein Dasein verdankt, ist keine rein zeichnerische im Sinn der dualistischen Moderne. Wir nannten diese Art konventionell, und haben hierzu ein Recht, gerade der Situation jener Modernen gegenüber, deren Eigenart sie in einen grimmigen Zwiespalt zwischen Sehen und Erfassen der nackten, konstruktivistischen Formel, und dem Sehen und zu Erfassensuchen letzter formverändernder und formaufhebender Lichteinflüsse führt, und die dann in Leistungen gipfelt, welche gegenüber den Werten der unmittelbar vorgegangenen analytischen Periode eine höherwertige Synthese bedeuten. Diese Synthese zeichnerischer und malerischer Wesensrichtungen lag nun in Kirchner von vornherein als sein eigenstes künstlerisches Wesen, dem sein Können, allmählich vorschreitend, immer deutlicheren Ausdruck zu geben sucht, und in der Tat gibt. Die synthetische Natur von Kirchners Kunst ist dabei keine, die einer nach ultraimpressionistischen Lehr- und Wanderjahren gewonnenen als unmodern im Sinne von künstlerisch minderwertig nachzustehen hätte. Sie ist nur anderer Art, sowohl als die des modernen Durchschnittes, als auch die der bis jetzt hier vorgeführten Künstler. Sie kann und soll hier nicht durch irgend ein Schlagwort oberflächlich charakterisiert werden, aber es ist nötig, ihr Wesen an dem Beispiel von Werken, die es aussprechen, zu veranschaulichen. Von Arbeiten dieser Art sind in dem vorliegenden Werke drei abgebildet, von denen sich kaum noch eine (etwa „Biergarten") unter den Begriff der Studie, der Skizze fassen läßt.

Vor den beiden anderen befinden wir uns ausgerundeten eigenartigen Kunstwerken gegenüber, die eine ganz besondere Ausdrucksform darstellen, wie ich sie in unserer Zeit von niemandem gehandhabt weiß, als eben von Eugen Kirchner. Während ich mich anschicke, den Geist dieser äußerlich so anspruchslosen Schöpfungen zu verdolmetschen, weiß ich, von

Der arme Alfred. „Mit meiner Frau ist es rein nicht mehr zum aushalten — für alles macht sie mich verantwortlich! Denken Sie sich, als gestern das Erdbeben kam, rief sie sofort: „Aber Alfred, was machst Du denn wieder für dummes Zeug!"

(Zeichnung für die Flieg. Blätter)

Zweifel (Gemälde)

der Betrachtung der Originale kommend, nicht, wie weit eine Reproduktion, auch die sorgfältigste, geeignet sein wird, den Wert dieser Schöpfungen erkennen zu lassen. Er ist schon an sich, bei aller Stärke und Kraft, keiner, der einem jeden zugängig ist, kein Wert, der sich vermittelst auffallender Anhaltspunkte außerhalb seines intimsten künstlerischen Wesens schließlich auch einem gröberen Empfinden aufzwänge. Genau wie bei dem früher erwähnten Studienkopfe handelt es sich auch hier um „Zeichnungen". Allein hier noch mehr wie dort zielt dieses Wort eben nur auf die Herkunft der Arbeiten, aus dem geläufigsten Materiale des Zeichners, dem Bleistift, nicht auf den Geist des Werkes. Hier ist weder der Umriß, (Zeichnung im strengsten Sinne) isoliert, — noch etwa jene Art Formgebung, wie sie wohl der Tuschepinsel, irgend eine lapidare Schwarz-Weißformel aufs Papier setzend, vollbringt. Hier ist der Spielraum, welchen die weiße oder getönte Grundlage einerseits, andererseits die Nuancen des Graphitstifts zwischen dunkelstem Schwarz und lichtestem Grau gewähren, ganz im malerischen Sinne ausgenutzt und zwar im Sinne einer Malerei, die so modern wie möglich ist.

Freilich ist hier keine formale, keine technische Modernität, wohl aber die Modernität eines schier überfeinen Empfindens, eines äußerst reizbaren Sehnervs. Die äußere Art dieser Schwarzweißkunst ist an sich uralt. Sie war von den Tagen der großen Meister ab, wo sie sich des Silberstiftes und des Rötels bediente, bis auf die Aktmalereien in Kohle unserer Akademien ein Stück selbstverständlichen Studienganges aller derer, die nachher von diesen Vorübungen zur Bewältigung speziell farbiger Probleme übergingen. In dieser äußeren Art aber — und ihr weise ich sogar die Handzeichnungen Raphaels und Dürers zu, bedeutete und bedeutet sie jedoch eben nur eine Vorübung, nichts, worauf die einheitlich konzentrierte psychische Kraft des ganzen Künstlers läge. Im Gegensatz hierzu erhält diese Art von Schwarzweißtechnik selbständigen Kunstwert immer nur dann, wenn ihre beschränkten Mittel einen bestimmten, weit über sie hinausgehenden künstlerischen Eindruck erzielen, nämlich den des Bunten, Farbigen. Auf dieses Ziel bewußt oder unbewußt gerichtet, bediente sich Rembrandt der Radierung und dies gleiche Ziel erreicht auch Kirchner mit der Bleistifttechnik seiner Landschaftsminiaturen, die in seinem Gesamtschaffen einen sehr breiten Raum einnehmen. Es handelt sich mit ihnen um durchaus graphische Werte, in dem weitesten Sinne dieses Wortes, um Werte der Schwarzweißkunst, die um so kostbarer sind, als sie immer nur einmal, wie sie Stimmung und Stunde dem Künstler schenkten, existieren, unfähig, im vollen Reize ihrer Tonabstufungen von der Reproduktion wiedergegeben zu werden. Sie sind so ausschließlich aus dem richtig erfaßten Geiste des Graphitmaterials geboren, daß ihr eigener Schöpfer z. B. in seinen Originalradierungen auch nicht im entferntesten an ihre wunderbare farbige Wirkung heranreicht.

Durch diese Arbeiten hängt nun Kirchner mit unserer Gegenwart zusammen, soweit in ihren künstlerischen Bestrebungen eine auf gesteigertem, neuartigem Naturempfinden beruhende Naturdarstellung zu Wort kommt.

Am Bildnis kann dieses Naturempfinden nicht zum Ausdruck gelangen und darum wirkte der früher erwähnte Studienkopf auch nur konventionell — etwa im Sinne des Menzelschen Realismus, den wir

Tugend (Gouache)

Heutigen nicht mehr anders zu empfinden vermögen –, während wir in Kirchners landschaftlicher Schwarzweißkunst spezifisch moderne Werte schätzen.

Nach zwei Seiten hin unterscheiden sich diese Arbeiten vom Mittelmaß, dessen Tummelplatz ja heute gerade die Landschaft und eine allgemeine impressionistische Methode geworden sind: Einmal sind diese kleinen Köstlichkeiten wirklich empfundene und nicht bloß gekonnte, gemachte Werke, nicht die Virtuosenstückchen einer billigen, von jedem mittelmäßig Begabten bei einigem Fleiß zu erlernenden Bleistiftathletik. Dann aber lehnt dieses Empfinden gerade das allgemeine, zur Schablone gewordene Landschaftsrezept ab, und gewinnt seine Wirkungen durch die technische Bewältigung und künstlerische Ausfüllung des in dieser Weise viel schwerer zu handhabenden Bleistiftmaterials, das größere Formsicherheit verlangt und mit dieser auch ein stets ausreichendes Mittel zur Kontrolle an die Hand gibt.

Kirchners Naturempfinden ist dichterisch, lyrisch im besten Sinne. Es ist von keiner Spur jener aufdringlichen Sentimentalität getrübt, deren Wirkungen so stark, so physiologisch, so – geistlos sind. Was er von sich zum Objekte der Darstellung hinzugibt, ist nichts, was mit dem Geiste dieses Milieus irgendwie in Widerspruch stünde. Der einfache, herbe Charakter der Amperlandschaft bei München, die Kirchners Landschaftsdarstellungen meist zugrunde liegt, steht in einem ganz auffälligen Kontrast zu dem, was die anderen malerischen Interpreten dieser Landschaft gelegentlich aus ihr machen und es ist das hohe Verdienst von Kirchners Arbeiten, daß sie in nichts am Unfug jenes „Stimmungszaubers“ zum Nachteil der künstlerischen Aufrichtigkeit teilnehmen. Kirchner ist eben nicht nur Landschafter, kein auf sein Poetentum, wie auf ein weltfremdes ultima Thule zurückgezogener Ausgeschlossener, kein Dichter aus ressentiments gegen das Leben, sondern Empfinder und Weltmann zugleich, Maler und Illustrator.

Somit weist auch seine künstlerische Persönlichkeit jene eigenartige Mischung triebhaft natürlicher und positivistisch berechnender, stilistischer Elemente auf, die wir bei allen Persönlichkeiten dieser Betrachtungsreihe begegnen. Seine Entwickelung zum Meister besteht, wie dies bei jedem hervorragenden Könner der Fall ist, eben auch in einer fortschreitenden Selbsterkenntnis, die ihn immer reinlicher und strenger die einzelnen Gebiete gegeneinander abgrenzen läßt, in denen sich seine Begabung auslebt. Aus dem schlichten Realisten, als den ihn die Schule entlassen hatte, wachsen zwei Wesensrichtungen selbständig hervor, um sich auf Entwickelungsgipfeln wieder zu vereinigen: Der beobachtende, zeichnerisch-notierende, humorvolle Charakteristiker und der tiefempfindende, mit voller Bewußtheit alle nicht von ihm selber geschaffenen Ausdrucksmittel ablehnende Maler.

Daß wir Kirchner als Maler nicht in den Reihen jener schwierigen, fast tragisch gemutenden Begabungen finden, die sich auch bei uns jener Art von Naturdarstellung gewidmet haben, die, man möchte heute fast sagen, trotz ihres impressionistischen Wesens, in der Tat von entwickelungsgeschichtlicher Bedeutung und künstlerischem Höchstwerte ist, daß er nicht wenigstens, wie wir dies bei Th. Th. Heine gesehen haben, eine gewisse Zeitspanne seines künstlerischen Werdeganges auf intensive Beschäftigung mit den modernen Licht- und Raumproblemen verwandt hat, ist nur die Konsequenz seines einheitlichen künstlerischen Charakters, in dessen Rahmen er wohl alle mit ihm gegebenen Möglichkeiten voll ausnutzt, den er aber, von hoher Intelligenz geleitet, niemals zu überschreiten versucht. Damit ist er freilich, wenn wir an alle die neuen malerischen Anregungen denken, welche uns die sich gipfelnde künstlerische Kultur Frankreichs vermittelt hat, ein völliger outsider der aus diesen Anregungen entsprungenen künstlerischen Zeitströmung, die er aber ruhig an sich vorüberziehen lassen konnte. Denn zu stark drängte in ihm von vornherein das phantastisch-humoristische Element, als daß er sich je aus dem herben, bürgerlichen Realismus seiner Anfänge zum intransigeanten Eindruckskünstler, zum „Maler um der Malerei willen“ hätte entwickeln können. Die Landschaftsminiaturen, von denen wir zuletzt ausgingen, sind darum Werte, die ganz für sich stehen, ganz eigen und einzigartig sind. Unter den Händen jedes weniger tief Empfindenden wären sie nimmer über das bescheidene Niveau der Skizze hinausgekommen, und Süßlichkeit, unechter Lyrizismus hätte dort das wahre Empfinden ersetzen müssen. So aber bleibt Kirchner auch hier immer Realist und frei von jeder gewollten Betonung seiner Subjektivität. Auch hier, wo er die Kontur auflöst und seine Bildchen aus nichts aufbaut, als aus den malerisch-wirkenden Abstufungen von Weiß – über Grau – zu Schwarz – porträtiert er die Landschaft, und dieses realistisch-getreue Nachbilden war auch hier der Anfang. Erst allmählich, mit dem Freiwerden und innerlichen Wachsen des Menschen, gelang es dann dem Künstler ganz unbewußt, diese realistischen Porträts zu beseelen. Diese unbewußt empfangene Seele spricht dann aus jenen Schöpfungen zu uns als feinste Nuancen von Licht und Schatten, als luftumgebene Form, als stimmungsvoll-vertiefter Raum. Hier redet eine schlichte Künstlerseele — nicht von erschütternden, lebensgefährlichen Kämpfen, nicht von mühevoll, am Abgrundrande gelösten Problemen, sondern von der Wirklichkeit, von der anmutigen, stillen

„Unser Piccolo macht aber ein stolzes Gesicht!“ — „Ja, der hat sich heut' zum ersten Male verrechnet!“

(Zeichnung für die „Fliegenden Blätter“)

Größe der Naturdinge, wie sie dem herben, einfachen Empfinden soviel zugänglicher ist, als jener stets aufgelösten, enragierten und irritierten modernen Seele, deren Ausdruck der extreme, in Farbenanalyse schwelgende Impressionismus ist.

Der Maler dieses nervösen, gespensterhaft-hellen Freilichts konnte Kirchner nicht werden, denn die Stunde, in welcher die Dinge für seine Seele laut werden, liegt jenseits des hohen, sonnenflimmernden Mittags. Der schwere und reife Spätnachmittag, wo neben vollem Licht und starkem Schatten alle Tonübergänge das Recht ihres geheimnisvollen Zaubers behaupten, diese goldene Stunde scheint mir die malerische Tageszeit, die seine Empfindungseigenart vor der Natur charakterisiert.

Bezeichnend scheint es mir dann für unseren Künstler, daß er in dieser Sphäre seines Schaffens eine prononcierte Auswahl nach der Seite des Stofflichen hin nicht kennt, so wenig der Lyriker etwa im Zwange seines Schaffens stoffliche, verstandesmäßige Einkleidungen der Bilder und Gedanken ersinnt, die sich ihm aufdrängen. Kirchner gelangt zu den poetischen Wirkungen dieser kleinen Meisterwerke ganz unbewußt. Denn sein Naturempfinden ist eben von jener großen, reinen und darum lyrischen Art, die alles bewußt Persönliche absorbiert und ihm dafür malerische Eingebungen schenkt, während deren Dauer er zur objektiven Welt in einem Verhältnisse steht, das dem des Hypnotisierten zum Hypnotiseur fast analog ist. In dieser Sphäre seiner Kunst sind für Kirchner alle Momente der künstlerischen Intelligenz, der bewußten, technischen Arbeit, so sehr sie seinem Schaffen als starke Basis dienen, gleichsam automatisch geworden, so daß sich ihre komplizierten Funktionen mit der spielerischen, graziösen Sicherheit einfacher Reflexe vollziehen.

Das Seelische, Bewegende, Stimmung gebende, einerlei welches Stück Wirklichkeit es nun erzeuge, findet so niemals die geringste Hemmung und bedarf, um zum Ausdruck zu kommen, keiner

Badegäste

(Zeichnung für die Fliegenden Blätter)

Umschreibungen und Unterstreichungen, keiner gewollten und besonderen Betonung mehr.

Mit einer Unmittelbarkeit, die an musikalisches Empfinden und an musikalische Wirkung gemahnt, dringt es nach außen, frei von aller Routine, aller „Technik“ im üblen Sinne, wie von allem Körperlichen und Schweren. So ist alles Stoffliche — Bäume, Straßen, Häuser, Geländeformationen, — gleichsam immer nur die Hieroglyphe der Seele, die von ihm zum Tönen gebracht wurde. Kirchner hält in diesen Arbeiten, die Eingebungen des Augenblickes sind, stets den Augenblick fest, aber ein Seelisches mit, von dem wir deutlich empfinden, daß es allgemein menschlich und darum ewig ist. Ewiges und ganz Momentanes vereint er in einer und derselben kleinen Bildformel! –

Über dem Augenblick ländlicher Arbeit, den unsere eine Probe zeigt, liegt der Sinn des ganzen Daseinsbezirkes, dem er angehört, und der abendliche Moment der andern ist mehr als das Ereignis und die Situation eines Abends: Sie ist bis zum Typischen, bis zur Rechtfertigung des Titels „Der Abend“ durchempfunden.

Aus den bisher festgelegten zeichnerischen und malerischen Tendenzen im Wesen Kirchners ergibt sich auch das Wesen seiner Illustration. Sie ist das reife Resultat nach vielen und langwierigen Studien und bietet ein schönes Beispiel zur Erhellung der Wahrheit, daß bedarfskünstlerische Werte keineswegs als die Schnitzel und Spähne einer bevorzugten rein-künstlerischen Tätigkeit zustande kommen dürfen, wenn sie sich behaupten wollen.

Die Haupteigentümlichkeit der Kirchnerschen Illustration fällt, wenn wir ihre Nachbarn auf der gleichen Seite irgend einer Nummer der „Fliegenden Blätter“ daneben halten, sofort ins Auge, und zu ihrer Kennzeichnung drängt sich unwillkürlich ein vielgebrauchtes Wort auf, das wir jedoch hier nicht ohne weiteres hinnehmen werden, um so weniger, als es sich an früherer Stelle eine herbe Kritik gefallen lassen mußte. Kirchners Illustrationen wirken stilisiert. Worte gehören eben zu Kunstdebatten und neue Entwickelungen müssen, wenn sie erörtert werden wollen, damit zufrieden sein, daß auf ihre Inhalte entweder die Bezeichnungen irgend einer alten Terminologie mit einigen Kautelen angewendet werden, oder aber, daß rasch geprägte Schlagworte, wie es deren Art nun einmal ist, gleichsam weite und dunkle Säcke auftuen, in die dann wahllos die heterogensten Dinge hinabgestopft werden.

Ein der Kontrolle dringend bedürftiges Wort dieser Art scheint uns jenes „stilisiert“. Es kann nicht hingenommen werden, ohne daß zuvor nach dem allgemeineren Prozesse gefragt würde, den es bezeichnen will. Dann erst kann die Art und Weise besprochen werden, nach der sich dieser Prozeß der jeweiligen künstlerischen Individualität entsprechend modifiziert.

„Stil“ ist im allgemeinen, — denken wir nur an die einzelnen Stilepochen der kunstgeschichtlichen Entwickelung — ein besonderes und absonderndes, ein individualisierendes Element, dasjenige, welches z. B. zur Konstatierung künstlerischen Fortschrittes oder Rückschrittes das hauptsächlichste Kontrollmittel bildet.

Der Stil einer künstlerischen Epoche ist ein allen ihren Bestandteilen gemeinsames, überwiegend formales Element, das alle ihre Schöpfungen in gleicher Weise nach einer Grundrichtung hin charakterisiert. Niemals spricht aus ihm die ästhetische Freiheit oder gar Willkür einer Zeit, sondern stets ihre Gebundenheit, das Notwendige, Gesetzmäßige des Entwickelungsverlaufes, den sie genommen hat.

Man spricht von der Tyrannei der Mode, aber man bedenke, daß sie auf einem beschränkten Sondergebiete nur die Farçe jenes mächtigen Zwanges aufführt, wie ihn ein Zeitmilieu in seiner ganzen Breite nach der geistigen, wie nach der materiellen Seite hin ausübt.

Der künstlerische Geschmack eines Zeitalters, von dem der einzelne Künstler bewußt oder unbewußt bei seinem Schaffen geleitet ist, der auch den widerstrebenden einzelnen mit dem mächtigen Hebel des wirtschaftlichen Druckes sich dienstbar zu machen vermag, ist, genau wie die Geschmacksrichtung des Individuums, nichts Willkürliches, nichts Launenhaftes. Keine Wandlung innerhalb der geistig-künstlerischen Tendenzen der Gesamtheit, die nicht tief in zahlreichen außerkünstlerischen, politischen, sozialen, ökonomischen Veränderungen gründete.

Für den Schaffenden mögen Kunst und Leben noch so offen als unvereinbare Gegensätze einander befehden, dem historisch-beobachtenden Blicke sind beide, sind alle Kategorien des Lebens nur gleichsam Gewebe aus den mannigfaltigsten, von allen Seiten her in einander arbeitenden Kräften.

Je bewußter eine menschliche Kraftentfaltung, je geistiger, um so mehr vom Wesen aller anderen schließt sie in sich, verarbeitet sie zu einer neuen, eigenartigen Einheit.

Wieviel Wissenschaftliches, wieviel Religiöses, Belehrendes, Anschauliches, bald dies, bald jenes Lebensgebiet Charakterisierendes enthält z. B. ein einziges literarisches Kunstwerk, und nach seiner Analogie ist es recht wohl erlaubt, die Kunst, die Literatur einer Zeit gleichsam als die lapidare Formel, die Hieroglyphe der Summe ihrer zahllosen geistigen Inhalte aufzufassen.

Den Stil eines künstlerischen Abschnittes bilden nun alle diejenigen Elemente, die in diesem Sinne summierend wirken, die als unbewußt oder bewußt

zustande gekommene Resultanten aus den verschiedenartigsten Zeitanregungen, zu der Gesamtresultante „Stil" zusammenschießen.

Unter diesem Gesichtspunkte ist nun der Stil z. B. des Renaissancezeitalters keineswegs lediglich der Stil seiner Baukunst. Er ist die lapidare Zusammenfassung zahlreicher singulärer Elemente auf einem Gebiete.

Auf einem anderen bedeutet dasselbe die Malerei der Renaissance, auf wieder einem anderen ihre Literatur, ihre politische, ökonomische und soziale Geschichte, wo immer sie sich in zentralen Ereignissen, in konzentrierenden Werken oder Persönlichkeiten kundgibt.

Die einzelnen Stiloffenbarungen einer Zeit, ihren Baustil, ihren malerischen oder musikalischen Stil, dürfen wir daher niemals ohne weiteres mit ihrem absolutem Stil, im Sinne ihres Charakters, ihres innersten und eigensten Wesens verwechseln. Es ist die ganz einzigartig hohe Mission des Historikers, mit der Zusammenfassung aller der angeführten Wesensoffenbarungen den Versuch zu unternehmen, das Innerste und Wesentlichste einer Epoche, ihren absoluten Stil festzulegen.

Diesem Vorgange im großen der Entwickelung entspricht im kleinen beim Individuum ein ganz analoger. Auch sein Stil ist ein Mannigfaches, Kompliziertes, ein organisch, entwickelungsmäßig gewordenes und nicht etwa ein Tric oder eine Reihe von Trics, wie sie schließlich wohl eine Manier, die hohle, lügenhafte, weil rein verstandesmäßig zuwege gebrachte Gebärde von Persönlichkeit, von Stil, erzeugen.

Während jeder Zeitstil immer und immer nur aus Notwendigkeiten, aus Gesetzen erwächst, die nachher im einzelnen freilich kaum noch ganz zu entwirren und bloßzulegen sein mögen, kann die Stilbildung innerhalb einzelner Künstler recht wohl auf Grund eines bewußten Strebens zustande kommen und dies ist auch überall dort der Fall, wo uns Künstlererscheinungen entgegentreten, die wir als ausgesprochene Stilkünstler, als Stilisten empfinden.

Die Inhalte ihrer Darstellungen können dabei ebensowohl idealistisch-gedanklicher als auch realistisch-dekorativer Natur sein. Immer aber geht dann von einem bewußten Elemente, von einer ausgesprochenen künstlerischen Absicht jenes stilistische Element aus, sei es nun von einem bewußt-idealisierenden Formen- und Farbensinne, sei es von einem kunstgewerblichen oder plakatlichen Zweckgedanken, welcher aus den von der Wirklichkeit gebotenen Formen und Farben eine überlegte Auswahl treffen läßt.

Von diesen, stets bewußt zu Werke gehenden Stilisten unterscheidet sich der Künstler, welcher aus dem unbewußten Ringen um künstlerische Resultanten zwischen seiner Subjektivität und der objektiven Welt ohne Nebengedanken an Stil und ohne Zweckrücksichten unwillkürlich zu dem Elemente seines Schaffens kommt, welches wir als dessen Stil erkennen.

Damit handelt es sich um nichts, was von Ursprung her einheitlich wäre, so sehr der Stil, diese Summe der Gipfelungen, der Höhepunkte jeder künstlerischen Genesis, den zwingenden Eindruck vollendeter künstlerischer und menschlicher Einheitlichkeit suggeriert. Man könnte den Stil in diesem Sinne etwa folgendermaßen definieren: Er ist der Eindruck des bindenden und umschließenden Elementes, welches, letzten Grundes nicht näher definierbar, in den Werken jeder einzelnen Entwickelungsperiode die Gegensätze und Dissonanzen ausgleicht und die der jeweiligen künstlerischen Absicht oder der jeweilig instinktiv erfaßten Aufgabe sich fremdartig andrängenden Elemente ausschließt bezw. sie soweit harmonisiert, daß sie nicht mehr imstande sind, den Eindruck des künstlerischen Fortschrittes, der vollkommenen Einheitlichkeit auf höherer Stufe des Ausdruckes zu durchbrechen.

Bei einer rein zeichnerischen Betätigung wird also dasjenige Werk Stil haben, welches auf alle malerische Unterstützung seiner Wirkung durch Tonflächen usw. verzichten kann, weil ihm die Linie zum Ausdruck dessen, was es zu sagen hat, völlig genügt. Eine rein malerische, rein impressionistische Kunst wird ihren Stilmoment dann erreichen, wenn sie nur noch mit Farben- und Lichteindrücken arbeitet und aller zeichnerischer Darstellungsmittel entraten kann. Eine Kunst, die zeichnerische und malerische Elemente in ihren Darstellungen restlos zu vereinigen strebt, wird ihren Stil haben, sobald ihr dies gelingt, sobald keines der Elemente mehr störend überwiegt.

Wir werden der hier nur flüchtig angedeuteten Frage viel näher kommen, wenn wir gerade auf sie hin uns das Schaffen des Künstlers ansehen, dem diese Betrachtung gilt.

Gerade Eugen Kirchner ist ein Künstler, welcher zu Erwägungen über das Wesen des künstlerischen Stiles, der Probleme der Eigenart und des künstlerischen Fortschrittes hervorragend anregt.

Abgesehen von seiner starken bildend-künstlerischen Begabung im allgemeinen, ist bei ihm nicht jene spezifische Eigenart, wie bei anderen Künstlern gegeben. Sie entwickelt sich vielmehr deutlich von Stufe zu Stufe und läßt an seinen Werken sein Wachstum, sein Emporreifen zu einer Reihe von Sonderwerten erkennen.

Stil ist bei ihm immer gleichbedeutend mit Entwickelungsresultat und wir sehen nach den bisherigen Ausführungen in seinem Schaffen, dessen Gesamtstil, dessen innere Einheitlichkeit und organische Gewordenheit diese Schrift darlegen will, innerhalb dieser Einheitlichkeit mehrere deutlich abgegrenzte Entwickelungsperioden und ihnen entsprechend eine Reihe von

Mondscheinscene

(Zeichnung für die Fliegenden Blätter)

An den Thermopylen

Cicerone: „Hier, meine Herrschaften, ist Leonidas mit seinen Braven gefallen! (Den Hut aufhaltend.) Bitte, für die armen Hinterbliebenen!“

(Zeichnung für die Fliegenden Blätter)

Einzelmomenten, die erst in ihrer Zusammenfassung den Stil, die Persönlichkeit des Künstlers ergeben.

Da hatten wir bei Kirchner zunächst einen realistisch-zeichnerischen Stil gefunden. Er war erreicht, als es dem Künstler gelang, seine vollreife technische Schulung so in den Dienst einfacher, veranschaulichender Aufgaben zu stellen, daß dies Technische nicht mehr überwog, sondern sich als reines Ausdrucksmittel der Aufgabe unterordnete. Dann folgte eine charakteristisch-zeichnerische Periode, die ihren Gipfel und in ihren Erzeugnissen Stil hatte, als auch die Veranschaulichung, die bereits ihrerseits das rein schulmäßig Technische absorbiert hatte, nun von der höheren Aufgabe in Dienst genommen wurde, und in ihr aufging.

Zur charakteristisch-humoristischen Typendarstellung tritt dann das gegipfelte Können auf stimmungsmäßig malerischem Gebiete und bildet mit ihm zusammen einen neuen Höhepunkt, auf dem wir Kirchner als Maler mit seinen „Sorglosen“ sahen.

Noch vorher hatte diese stimmungsmäßig malerische Entwickelungstendenz in den Bleistiftlandschaften Kirchners einen Sonderwert von sogar höchstem Stilgehalte erzeugt, weil sie bei äußerst bestimmt gestecktem Ziel – unmittelbare Wiedergabe unmittelbarster Naturempfindung — sich der denkbar einfachsten Ausdrucksmittel mit einer Intensivität und einer Sicherheit bedient hatte, wie sie nur der vorhergegangene lange Entwickelungsverlauf ermöglichte. Mit allen diesen Entwickelungsabschnitten und ihren Stilbedeutenden Elementen handelt es sich, dies muß bemerkt werden, nicht um Entwickelungsperioden im strengsten zeitlichen Sinne, als vielmehr um Wesensrichtungen, um künstlerische Tendenzen, von denen je nach Zeit, Stimmung und Aufgabe, bald die eine, bald die andere in den Vordergrund trat, die aber schließlich so genau getrennt und geschieden auseinanderliegen, wie sie uns der Überblick zeigte.

Diese Ausführungen werden zur Vorbereitung des Verständnisses des stilistischen Elementes in Kirchners Illustrationen genügen, und es verhindern, daß wir dieselben als „Stilisierungen“, als manieristische Gewaltsamkeiten in dem früher abgelehnten Sinne auffassen. Für Kirchners Empfinden ist seine illustrative Tätigkeit als eine bedarfskünstlerische, von der rein künstlerischen vollkommen geschieden, und wir sehen bei ihr jene gesteigerte Bewußtheit, wie sie in jeder Art Zweckkunst verlangt wird, in Funktion. Diese Bewußtheit dient dazu, zwei rein künstlerische Resultate von Kirchners Entwickelungsgang, sein charakterisierend-zeichnerisches Talent als Typendarsteller und seine stimmungssichere Schwarz-weiß-Befähigung in einem Zweckkunstwerke zu vereinigen, das daher seine stilistischen, seine „stilisierten“ Qualitäten bezieht. Je restloser die Vereinigung gelungen ist, je mehr die zeichnerisch-charakterisierten Typen mit dem stimmungsvoll-malerischen Milieu zusammengehen, um so näher ist Kirchners Illustration dem stilvollen Bilde. Ist dies jedoch weniger der Fall, so überwiegt der Eindruck des bewußt Stilisierten, des Bedarfskünstlerischen.

Unter den hier abgebildeten Proben sind es besonders zwei, an deren Originalen eine vollendete Synthese des Zeichnerischen und Malerischen auffiel, ein Zusammentreten der künstlerischen Elemente der Darstellung, durch welches sich diese Bildchen über das Niveau der stilistisch durchgeführten Illustration, zu dem des stilvoll durchgeführten Schwarz-Weißkunstwerkes erhoben.

Die Kaffeehausscene auf Seite 32 ist, was die Lösung des Raum- und Beleuchtungsproblems anlangt, von einer Vollendung, von welcher unsere Reproduktion nur einen schwachen Begriff gibt. Das Blatt ist von einer so farbigen Wirkung, daß man versucht ist, das Paradoxon aufzustellen, sie hätte nicht bunter sein können, selbst wenn der Künstler zu ihrer Erzielung in der Tat die Palette herangezogen hätte.

Sie wird nur noch von der Mondscheinscene auf Seite 37 übertroffen. Der Charakter des nächtlich kühlen, monddurchhellten Milieus hätte mit Ölfarben in dieser Klarheit und Kraft des Ausdrucks niemals erzielt werden können, und wieder einmal muß angesichts solcher Schöpfungen konstatiert werden, daß intime Wirkungen, wie sie diese Mischung von feinstem Stimmungsbild und übermütigster Groteske bietet, auch nur durch entsprechende intime Ausdrucksmittel erzielt werden können.

Wie sehr entspricht doch diese intime Technik, diese Art von Schwarzweiß-Anwendung, auch wenn wir ganz von ihrer journalistisch-illustrativen Verwertung absehen, dem künstlerischen Zeitgeiste! Farbigkeit ist heute das Lebenselement unseres künstlerischen Empfindens. Farbe verlangt unser Wirklichkeitssinn, unser reizsames Auge, welches täglich vor den koloristischen Phänomenen der Außenwelt aufs neue erstaunt, und Farbe als Gefühlsausdruck, als Stimmungswert verlangt auch unser neues seelisches Empfinden. Wir lehnen sie nur ab, wo sie abstrakt, leblos, unwahrhaftig die Wirkungen der kolorierten Zeichnung anstrebt, verbitten uns aber andererseits ebenso ihr grobes, rein physiologisches, nur noch zu den Nerven sprechendes Überwiegen, ihr Auftreten als künstlerischer Selbstzweck. Darum hält für unser Empfinden das farbig wirkende Schwarzweiß eine so angenehme Mitte. Die moderne Seele, die sich das Bewußtsein ihres Sonderwertes so schwer erkämpfen mußte, scheut nichts so sehr, als das Aufdringliche, als stürmische und vorlaute Sugestionsversuche. Jugend-

licher Überschwang mag zugleich mit senilem Stimulationsbedürfnis einen direkten, farbigen Kolorismus gesteigertster Art betreiben bezw. genießend bevorzugen, — die Koloristik einer reifen modernen Kunst wird aber niemals grell, direkt und aufdringlich sein.

Die farbigen Wirkungen einer Klingerschen Radierung genügen dem modernen Empfinden vollauf, und es findet, wenn auch natürlich in ganz anderer geistiger Sphäre, dieselben Reize im Schwarzweiß Eugen Kirchners wieder.

Was nun diese geistige Sphäre der Kirchnerschen Illustration, der Kirchnerschen Kunst überhaupt anlangt, so haben wir wohl über die Entwickelungstendenzen, die in dem Künstler wirkten, genug gesagt, um nun eine Charakterisierung ihres Resultates wagen zu dürfen. Kirchners Thema ist, abgesehen von den rein landschaftlichen Dokumenten seines Naturempfindens, stets: Mensch und Milieu. Beiden Elementen weiß er auf der Höhe seines Schaffens eine ganz spezifische persönliche Note zu geben. Es ist, als bringe er von seiner Naturfreundschaft, von seiner Wahlverwandtschaft zum Wesen der unbewußten Schöpfung dies Moment in seine nicht rein lyrischen Arbeiten, das seinem Schaffen die letzte persönliche Prägung gibt. Der tief und schlicht empfindende Naturpoet, der so lange als geduldig Lernender um die Veranschaulichung der Dinge rang, dann seine Tagebücher mit charakterisierenden Aperçus über die Umwelt anfüllte, kommt – so könnte man sagen — nicht über das hinaus, was ihm die feierliche Schönheit der unbewußten Schöpfung anvertraute. Unsere komplizierte Menschenwelt hat diese einfache, rustikale Seele als darstellerisch bestrebter Zeichner verstehen gelernt, aber wo es dann dem vollendeten Meister gilt, diese Welt und ihre Erscheinungen zu bewerten, da muß notwendig diese Bewertung eine überlegene, eine humoristische werden. Die Typen Kirchners sind nie tragisch, karikaturistisch, sie sind niemals ins Satirische oder Problematische gesteigert. Ihre Charaktere sind niemals als Fragen, als Geheimnisse empfunden, als mystisch-wirkliche Phänomene, wie wir dies bei Toulouse Lautrec gesehen haben. Vor einer Liebe, die nicht von dieser Welt des Alltags, des Salon- und Kaffeeklatsches, der Straße und der Wirtshäuser ist, vor einer Liebe aus der Welt einsamer Dorfhalden und sanft gewellter Hügel, sinkt diese Welt auf ein humoristisches, marionettenhaftes Niveau.

In der Marionetten-Nuance der Kirchnerschen Kunst liegen zugleich ihre deutlichsten und lehrreichsten modernen Beziehungen, sofern man sich hier an die große Rolle erinnern will, welche in unseren Kunstanschauungen und Kunstdebatten das Wort „primitiv“ spielt. Auch Eugen Kirchner auf der Höhe seiner Kunst ist ein Primitiver!

Er ist es nicht aus Mangel an technischem Vermögen — wir erinnern uns der virtuos durchgezeichneten Bleistiftstudie, die eingangs besprochen wurde, — und er ist es noch weniger aus der schematisierenden Armut des Empfindens und Darstellens, wie sie als Kennzeichen erschöpfter Begabungen und niedergehender Kunstepochen auftritt.

Auch der Primitivismus Kirchners hält die spezifisch-persönliche Note rein durch, die aus seinem Schaffen allmälich hervorwuchs. Sein Primitivismus – im Landschaftlichen die adäquate Form reinsten lyrischen Naturempfindens – ist für den Illustrator humoristisch-charakterisierendes Ausdrucksmittel. Zugleich ist er auch die Erscheinungsform eines Empfindens, welches ganz unbewußt und natürlich, ohne die mindeste literarische Pose zu diesem Zug ins Marionettenhafte gelangt. Denn dieser Zug ist bei Kirchner nicht aus einem jener komplizierten, ans Pathologische streifenden Grenzzustände entsprungen, die unter Dichtern, z. B. Lenau, E. T. A. Hoffmann und H. v. Kleist zu Verehrern und Schilderern von Marionetten und Automaten machten. In seiner rustikalen Gesundheit, die unter der Oberschicht seines kulturverfeinerten Künstlertumes als eine unerschöpfliche Kraftquelle fortbesteht, ist Kirchner hier dem Volksempfinden ganz besonders nahe. Wie sich das Volk tieferer Bildungsschichten, und vor allem jugendlichen Alters, am Puppenspiel und Kasperltheater ergötzt, so ergötzt es hier einmal einen Künstler, den Gebildeten und Erwachsenen ihr Treiben in der Marionettenperspektive zu zeigen.

Diese Kasperlperspektive, das kann man nicht in Abrede stellen, verkleinert unsere Zeitgenossen und Mitmenschen beträchtlich, aber ich glaube, es wird diesen selber nicht einfallen, dem Künstler darum gram zu sein, ganz davon abgesehen, daß ja im Witzblatt jedermann immer nur den lieben Nächsten belächelt, anstatt sich selber diese Wohltat zu erweisen.

Diese Verkleinerung ist unendlich liebenswürdig und läßt uns in Kirchner einen Künstler bewundern, der es versteht, eine der grimmigsten Bestien in Gottes Tiergarten, den Philister, auch einmal als Nippesfigur zu behandeln. Das kann nur aus einer sehr großen Lebensliebe entspringen, die alles Traurige und Bösartige nicht kennen will, das in den Vorbildern dieser Marionetten schlummert.

Dieselben Kreise, deren Vertreter hier in den „Fliegenden“ als so harmlos-komische Puppen aufmarschieren, finden sich heute freilich auch im „Simplicissimus“ zusammen. Dort aber ziehen nervösere Hände an den Fäden, und von der Panik im Zuschauerraum zeugt dann das Wutgeschrei derer, die sich in ihren satirischen Verzerrungen wiedererkennen.

Daß beide Auffassungen heute nebeneinander

Landesfürst (die Festjungfrauen musternd): „Sagen Sie 'mal, mein lieber Herr Bürgermeister, wird hier nicht ein bißchen wenig geheiratet?“

(Zeichnung für die Fliegenden Blätter)

bestehen und ihre künstlerischen Vertreter haben, ist ein gutes Zeichen für unser geistiges Deutschland, und ganz besonders den „Fliegenden Blättern“ kommt die Arbeit eines Künstlers zustatten, dessen Illustrationen stets des zugegebenen literarischen Witzes entraten können, weil sie selber bildend-künstlerische Humoristika, nicht altmodisch-primitive Veranschaulichungen witziger Einfälle und komischer Situationen sind.

Im Rahmen der „Fliegenden Blätter“, die ja heute ihre Kulturmission erfüllt haben, ist Kirchner in seiner Art ein Unikum wie Oberländer oder Harburger, und muß er auch an künstlerisch umgesetzter Lebenstiefe gegen den erstgenannten zurückstehen, so gewinnt wiederum seine Note ein besonderes Moment des Wertvollen durch ihre ausgesprochene Modernität.

Denn das Intime, primitiv Graziöse von Kirchners Illustration ist in hohem Grade zeitwertig. Es atmet eine Stimmung leichter, hellenischer Heiterkeit und froher Lebensfülle, die in dem reich und mächtig gewordenen Deutschland von 1870 bis heute ebensogut in einer Wirklichkeit begründet und darum berechtigt ist, wie etwa, vom Standpunkt eines anderen Einblickes in unsere Zeit, die Satire eines Heine oder eines Paul. Dies Behagen am liebenswürdig Graziösen charakterisiert gewiß unsere Zeit nicht

Tanz im Palasthof . (Gemälde)

ihrem ganzen Umfange nach. Daß aber diese Note bei uns doch für weite Kreise fast schon populär ist, das bewies mir der Erfolg eines Buches, wie v. Wolzogens „Drittes Geschlecht", das literarisch sowohl wie in seiner Ausstattung durch den begabten, aber technisch nicht immer ausreichenden W. Caspari doch nur ein Surrogat des Geistes war, der bei Kirchner echt und mit einem ganzen, treffsicheren Können zur Grundlage aus jedem Blatte spricht. So hoch der „Simplicissimus" durch die Qualität seiner Kunst den „Gil Blas illustré", dies Vorbild seiner äußeren Erscheinungsform überragt, so wenig brauchen wir, angesichts der besten Kirchner-Illustrationen die Franzosen um ihren Lucien Métivet zu beneiden. Kirchners feinste Stilnote, sein liebenswürdig-graziöses Element, die Nippesfigur- und Marionettennuance, die Anmut seiner Darstellung ist nun nicht, wie dies bei einem ähnlichen Elemente der Kunst Th. Th. Heines der Fall ist, von entsprechend Stofflichem abhängig. Denn Kirchner ist weniger der moderne Charakteristiker gewisser historischer Stilnoten, die jenen Zügen entsprechen, als daß vielmehr ihr Wesen mit jenen Seiten seines künstlerischen Charakters identisch ist, die ich früher als verwandt ansprach mit dem meditativen, innerlichen und heiter-graziösen Geiste der Tagebuchzeiten. So gut wie Heine ist Kirchner wohl ein sehr ursprünglicher Nachfühler einer kulturellen Vergangenheit von feinstem künstlerischen Werte. Diese Vergangenheit hat leise Beziehungen zum Stil seiner Illustrationen, und sie tritt schon ganz deutlich vor die Erinnerung, wenn wir Kirchners erstes Ölgemälde betrachten. Es heißt „Sommerfest". Auf einer Parklichtung ein bunter Maskenreigen, ein fröhliches Gewühl graziöser und grotesker Gestalten, in einer Landschaft von zartestem Stimmungsreiz, die in inniger Verbindung mit den Gestalten, dem malerischen Charakter des ganzen Werkes deutlich die Prägung des 18. Jahrhunderts verleiht.

Zu den graziös-nachdenklichen Parkstimmungen und der sonnig-lichten, empfindsam-sinnlichen Lebensfreude jener Zeiten neigt sich bei allen romantischen Richtungen unserer heutigen Kunstbestrebungen, ein stark ausgeprägtes, wahlverwandtes Element. In Kirchner, dem feinen lyrischen Naturempfinder, dem spezifisch-moderne Zwiespälte niemals die Harmonie seines arkadischen Empfindens störten, offenbarte es sich deutlich und ganz wohl nur in dem ebenbesprochenen Gemälde. Hier sind Masken, — aber

Windstoß (Radierung)

es könnten schon die Menschen vom Ende des 19. Jahrhunderts in ihren Kostümen stecken. Und der Zweifel, der in diesem „könnten“ liegt, — er betont und ehrt Kirchners künstlerische Ehrlichkeit, er weist darauf hin, wie es der Künstler auch hier verschmäht, sich an billige Wirkungen, etwa an ein bewußtes Kopieren jenes an Watteau gemahnenden Parkstiles zu verkaufen. Diesem verspäteten, köstlichen Menschen einer rettungslos versunkenen Zeit ist seine Empfindsamkeit heilig. Er ironisiert sie gelegentlich lieber, als daß er sie prostituierte.

Nehmen wir seinen „Tanz im Palasthofe“ vor. Auch hier könnte es sich um den burlesken Karnevalsscherz der Dienerschaft eines kurfürstlichen Hofes jener Zeiten handeln, auch hier wäre es Kirchner wohl ein Leichtes gewesen, populärer zu wirken, hätte er sein innerstes, unzeitgemäßes Empfinden mit dem sensationierenden Randvermerke „historisch!“ versehen. Aber die sublime Ironie, mit welcher er auf diesem Bilde dem Baßgeiger einen modernen Frack anzog und unter die Säulentür des Wandelganges einen — Dienstmann stellte, erhob sein Werk ins Zeitlose, ins Bizarre, in eine Sphäre des Empfindens, bis zu welcher nur die wenigsten, die Kühnsten folgen können. Und selbst, wo diese verjährte Romantik, die schön und rührend ist wie der kühle, weisheitsvolle Glanz von Ametysten in oxydiertem Silber, ohne die andeutende Verhüllung der Maske auftritt, behält sie ihre ganze Wirkung. Sie gibt der illustrativen Groteske auf Seite 37 den Reiz des Stimmungszaubers, den ihr Original atmet, und sie lächelt aus dem köstlichen Bild, welchem der Künstler den Titel „Zweifel“ gegeben hat:

Eine Schar derber und gewöhnlicher Landweiber mustert neugierig die Silhouette eines vorüberschreitenden Fräuleins, dem sich — ein Storch in den Weg gestellt hat. Selten nur, wie etwa auf dem Bilde „Tugend“, gleitet der Künstler aus dieser hohen Region des feinsten romantischen Lebenshumors ins Derbkomische und volksmäßig Lustige.

Wir stehen am Ende unseres Überblickes, und wenn ich meine Leser errate, so nehme ich wohl mit Recht an, daß sie nun empfinden, worin die persönliche Note, die Eigenart dieses Künstlers besteht und wie schwer es für mich sein mußte, sie zu verdeutlichen, zu ihr hinzuführen.

Wir bestaunen die Fülle von rein technischem Bemühen, von eifrigem Lernen und mit Sorgfalt geübtem Können, welches angewandt werden mußte, um einem kleinen, zierlichen, fein umschriebenen Stücke Romantik seinen wohl verdienten Platz in unserer „Ära der Maschine“ zu sichern. Hier sind zarte Gottheiten und eine Anmut, die mit tiefem, männlichem Ernst gepaart ist. Die zeitlose Tüchtigkeit und Objektivität Kirchners sahen wir als dienende Mächte des romantischen Empfindens einer ganz bestimmten Zeit, von welcher der Künstler nicht das Kostüm, nicht die Pose, sondern die Seele hat. Und diese Zeit ist nicht in eine enge Schablone, nicht in wissenschaftlich-exakte, historische „Beziehungen“ einzuklemmen. Sie lebt in den Meißner Figürchen, in den Dichtungen der Romantiker und in den Briefwechseln der Biedermeierzeit, und sie wäre uns unglücklicheren, uns moderneren Naturen ein totes Museumsstück, oder, wenn wir an ihre höchst garstigen Überbrettlsurrogate denken, eine schlimme Lüge, böte sie uns hier kein Künstler von solchem Ernste der handwerklichen Führung, daß wir schon um deretwillen ihm gerne glauben.

Andere künstlerische Zeitgenossen mögen andere Aufgaben an uns erfüllen: Sie mögen uns den Sinn unseres tragischen Empfindens, die gellenden Nöte unserer im Innersten aufgewühlten Zeit zum Bewußtsein bringen, sie mögen uns in phantastische Gebiete entrücken, wo wir dann von allen Zeitängsten und wirren Zwiespälten gereinigt, Aug in Auge mit dem Letzten und Ewigen stehen, — Kirchners künstlerische Mission scheint mir eine anmutig-heitere Lebensverklärung, der Derbes aus dem lieben Alltage gerade in dem Maße beigemischt ist, daß wir sie als wahr, als jenseits jener Art von Sentimentalität empfinden, welche die Grenzscheide alter und neuer Kunst bildet.

Mitten in seiner Schönheit ist er mittten im Leben, und mitten im kleinsten und beengtesten Alltag, weiß er uns die göttlichen Spuren der Schönheit zu zeigen — und ein Lächeln, welches niemand sollte verlernen wollen, dem seine Seele lieb ist.

Im Verlage von **R. Piper & Co.,** München, Königinstr. 59, erschienen folgende Mappenwerke:

Liebe. Zehn Original-Radierungen von Willi Geiger.

Aus Willi Geiger, **Liebe** X. Die tausendste Brautnacht

LIEBE

Zehn Original-Radierungen von Willi Geiger-München.

Aus W. Geiger, **Liebe** I. Der Kuß.

Das zweite Werk Willi Geigers weist die Vorzüge seiner starken eigenartigen Begabung in vollem Maße auf. Aus dem großen Erfolg seiner ersten Mappe: „Seele“ hat der Künstler eine tiefe, in Intuition und Technik sich dokumentierende Entwicklung davongetragen und er hat in stiller gehobener Tätigkeit diese köstlichen zehn Blätter geschaffen, welche die Erwartung der Freunde seiner Kunst auf das Schönste rechtfertigen. —

Das Werk — gediegene Pappmappe, Format 38/54 cm — erscheint vollständig in 50 numerierten und vom Autor signierten Exemplaren, von denen ein Teil bereits vergeben ist. Über diese Auflage hinaus wurde eine beschränkte Anzahl ebenfalls signierter Einzelblätter abgezogen. Der Druck der Blätter wurde vom Künstler selbst geleitet.

Inhalt:

1. Der Kuß.
2. Johannisnacht.
3. Serenade.
4. Das Opfer.
5. Die Überraschung.
6. Die Pause.
7. Die Abrechnung.
8. Welken.
9. Die Wüste.
10. Die tausendste Brautnacht.

Preis der Mappe: 200 Mark.
Preis des Einzelblattes: 50 Mark.

Früher erschien im Verlag von Dr. J. Marchlewski & Co. in München und ist durch uns zu beziehen:

Willi Geiger: SEELE

Ein Zyklus von 30 Tuschzeichnungen in Bruckmannschen Lichtdruckreproduktionen.
1903. Geschmackvolle Pappmappe.

Diese in nur 200, durch Subskription schon beim Erscheinen zum größten Teil vergebenen Exemplaren hergestellte Mappe enthält die Zeichnungen der Künstler, mit denen er gleich bei seinem ersten Hervortreten in München einen so starken Erfolg errang.

Es sind dies: 1. Dasein. — 2 Lebensbaum. — 3. Wenn der Frühling kommt. — 4. Das Geschick. — 5. Unerforschte Wissenschaft. — 6. Meine große Sehnsucht. — 7. Lampenscherer. — 8. Das Schweigen. — 9. Mittag des Lebens. — 10. Lebensabend. — 11. Der Tanz. — 12. Selbstmord. — 13. Vernichtung. — 14. Der Narr. — 15. Der Kehlkopf. — 16. Das Gewissen. — 17. Die Sorge. — 18. Kultur. — 19. Krieg. — 20. Der Mord. — 21. Sinnlichkeit. — 22. Die Erinnerung. — 23. Tal der Leidenschaft. — 24 Carnevale. — 25. Meine Sünde. — 26. Medizin. — 27. Ein Gulden. — 28. Der Walzer. — 29. Zeit und Augenblick. 30. Ende aller Dinge.

Preis der Mappe: 20 Mark.

Die beiden Werke Willi Geigers werden bald außer dem bleibenden künstlerischen Werte einen wachsenden Liebhaber- und Seltenheitswert haben, da sie nicht mehr neu aufgelegt werden können.

Aus der Mappe der **Vereinigung Graphischer Künstler, München.**
Zehn Originalholzschnitte in Aquarelldruck.

Alfred Braun-Heilbronn Café-Ecke

Ernst Neumann Feuerwerk

Im Verlag von **R. Piper & Co., München,** Königinstr. 59, erschien ferner:

Vereinigung Graphischer Künstler, München.

Originalholzschnitte in Aquarell-Druck.

Format der Mappe 50:65 cm, Preis 30 Mk.

Sämtliche Blätter sind von den Künstlern signiert.

INHALT:

Über Originalholzschnitte. Zur Einführung. — **Georg Braumüller:** Ende der Nachtschicht. — Karrengäule. — **Else Glöckner:** Lampion. — **Alfred Braun-Heilbronn:** Der Pfahl. — Café-Ecke. — **Marg. Braumüller-Havemann:** Garben. — Herbst. — **Ernst Neumann:** Feuerwerk. — Pensierosa. — **Lina Richter-Spieß:** Spielzeug.

Aus der Einführung:

Auf eine höhere Stufe der Differenzierung, als sie von den großen Impressionisten des Auslandes und des Inlandes bereits erreicht wurde, ist heute das Ölbild nicht mehr zu bringen, denn in ihren letzten Konsequenzen ergaben alle impressionistischen Techniken entweder völlig unkontrollierbare koloristische Subjektivismen, deren malerische Qualitäten nur mit einer völligen Desorganisation der sachlich-formalen Elemente zu erkaufen sind, oder jene pointillistisch aufgebrachten Gerippe des Natureindruckes, deren formale und koloristische Formelknappheit, deren schematischer Charakter eine Umsetzung in kunstgewerbliche Werte nahelegte.

Wer das aussichtslose Ringen der Ölmalerei um eine weitere Differenzierung des vom Impressionismus einmal Erreichten nicht mitmachen wollte, eine romantische Rückkehr zu archaisierender und stilisierender Phantasiekunst jedoch ablehnte, der wandte sich vom Staffeleibilde entschlossen den Gebieten künstlerischer Tätigkeit zu, welche der müden l'art pour l'art-Devise entraten konnten, weil sie in innigem Kontakte mit realen Lebensgebieten standen, der **Illustration** und dem **Kunstgewerbe.**

Die rationelle nachimpressionistische **Künstlergrafik,** die als dritter Weg ins Leben von den beiden vorbenannten deutlich abzweigt, fand gerade im **Holzschnitt** ihr erstes und charakteristischstes Material.

Was diese Künstlergrafik über den Impressionismus hinaus anstrebt, eine ideale Synthese von Form und Beleuchtung (Farbe), das zu erreichen bietet der Holzschnitt die einfachsten und rationellsten Mittel in seiner Technik, die eine streng bewußte, scharf überlegende und wohlabwägende Durchbildung der formalen Elemente verlangt und das Erzielen höchster konstruktiver Sachlichkeit dadurch erleichtert, daß sie die Behandlung der farbigen Elemente gesondert vorzunehmen erlaubt, indem Form und Farbe, jedes für sich behandelt und durchgebildet, erst durch das Aufeinanderdrucken der Stöcke miteinander vereinigt werden.

Bietet einerseits der Holzschnitt dem Grafiker Gelegenheit, ja, zwingt er ihn durch die Eigenschaften seines Materials jene erstaunliche konstruktive Sachlichkeit anzustreben, welche in den Blättern der japanischen Holzschnittmeister einer Offenbarung gleich vor den europäischen Künstler hintrat, so läßt er andererseits dem malerischen Empfinden weitesten Spielraum, ja, er erreicht den originalgrafischen Charakter vollständig erst dann, wenn er mit äußerster Sachlichkeit die ganze Fülle gereiften impressionistisch-malerischen Könnens verbindet.

Der ernsthafte moderne Kunstfreund wird wenig Gediegeneres erwerben können als diese **drei Mappen,** die auf Wunsch auch zur Ansicht vorgelegt werden.

Hochachtungsvollst

R. Piper & Co., Verlag.

Vertriebsstelle für Graphik
R. Piper & Co.

Man verlange das

Erste Verzeichnis
der
Radierungen, Lithographien
und Holzschnitte
moderner Graphiker
welche
— meist in Handdrucken und signiert —
auf der Vertriebsstelle vorrätig sind.

Mit einer Einführung von Hermann Esswein
und dreiundvierzig Reproduktionen.

München, Königinstrasse 59.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

85 bc4943

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00109 7290